

Entierro de Atala, por Girodet-Trioson (Museo del Louvre, París). Esta novela de Chateaubriand, que después incluyó en "El genio del Cristianismo", refleja la atención que el romanticismo dedicará a lo desconocido y exótico.

La fiebre romántica

Se ha repetido frecuentemente la frase de Goethe de que el romanticismo no es error, sino enfermedad. *"Klassisch ist das Gesunde; Romantisch das Kranke."* Error o epidemia, se extendió por toda Europa, influyendo no sólo en filosofía y arte, sino también en política y hasta en ciencia. De la ciencia romántica hablaremos más adelante. Pero las revoluciones de "barricadas" de julio y de febrero fueron ya románticas; el socialismo antes de Karl Marx fue una forma de romanticismo, y sin el fermento romántico no se explicaría el nacionalismo que produjo la Unidad Italiana y el Segundo Imperio Germánico. El sentimiento de que las naciones tenían derecho y casi obligación de recobrar su jerarquía se basaba en la idea romántica de la existencia de almas nacionales inmortales, como todo lo espiritual. El nacionalismo como doctrina es consecuencia lógica del concepto fundamental de la libertad ilimitada que defendían los románticos; las naciones eran personas sociales que tenían derecho a su independencia; los pueblos, como los individuos, debían ser libres para seguir sus instintos y pasiones naturales.

Sorprende que Cavour y Bismarck, que considerábamos astutos calculadores de fría política, aparezcan ahora como agentes de un ciclón espiritual y movidos por fuerzas levantadas por el romanticismo, lo más opuesto al razonar práctico y a la política oportunista de circunstancias que ellos creían profesar.

No se ha llegado a definir lo que es romanticismo; a lo más podríamos decir que

Pareja romántica, según grabado de 1829 (Biblioteca Nacional, París). El amor romántico creyó basarse en el trovadoresco, una de las cualidades del cual era ser incompatible con el matrimonio. De ahí que en las uniones de los románticos con las "mujeres fatales" se saltaran todas las barreras morales.

es delirio que impide ver la realidad presente porque provoca espejismo de perfección para lo íntimo y lejano. Los románticos se extasiaron ante la naturaleza; buscaron en el llamado santuario de la conciencia un consuelo que no encontraban en la sociedad, y creyeron ver en tiempos pasados y en países remotos un tipo de vida natural superior a la de los países civilizados. Esta definición es defectuosa, porque más que la esencia del mal romántico explica sus efectos; continuando por este camino podríamos añadir que el romanticismo produjo erotismo hasta el libertinaje, lirismo hasta el misticismo, y pesimismo y quietismo alternados con ráfagas de furor. Según William Blake, poeta y pintor ultrarromántico, los excesos conducen a la sabiduría.

Tampoco se percibe claramente cómo y cuándo empezó el mal romántico. A mediados del siglo XVII ya se ven chispazos anunciadores del huracán. Son fulgores simultáneos en diferentes países; hay casos aislados que prueban que la fiebre romántica era inevitable. No podía continuar la vida artificial de la sociedad anterior a la Revolución. Al convencionalismo intelectual del período barroco había sucedido a fines del siglo XVIII un intento de restauración neoclásica completamente falso. La piedad, antes de la explosión romántica, se había convertido en actitud mundana que no podía satisfacer a los espíritus verdaderamente devotos.

Profeta del romanticismo fue Rousseau. Se ha dicho que fue el romántico integral: "Nada hay en Rousseau que no sea romántico, ni hay nada romántico que no esté en Rousseau". Pero si la primera parte es verdad, no lo es la segunda: Rousseau no profundizó como Kant, Fichte y Hegel los problemas de relación del espíritu humano y el



"George Sand", por A. Charpentier (Museo Carnavalet, París). Con el romanticismo aparecieron las mujeres fatales. Una de las que alcanzó mayor nombradía fue Aurora Dupin, que adoptó el seudónimo de "George Sand". Casada y separada de Casimir Dunevant, fue amante de los literatos Jules Sandeau y Alfred de Musset y del músico Chopin. Hubo mucho de rusoniano en su amor a la naturaleza.

LA DIFUSION DE UN MITO PRERROMANTICO: OSSIAN EN EUROPA

Pocos fenómenos son más representativos del alborear de la sensibilidad romántica que el inmenso impacto que causaron en toda Europa los poemas ossiánicos. Unos restos de leyendas gaélicas hábilmente aderezadas por un antiguo maestro de escuela escocés, James Macpherson (1736-1796), vienen a colmar –artificialmente, puesto que en realidad es Macpherson quien les da ese carácter– una serie de aspiraciones estéticas y sentimentales que flotaban en el ambiente en la segunda mitad del siglo XVIII: justificación del sentimiento nacional (Ossián se presentará como el Homero celta); admiración por una poesía "popular", en el sentido de creación colectiva de todo un pueblo; exaltación de un heroísmo primitivo, entusiasmo por un tipo de belleza "grandiosa, sencilla y emotiva", envuelta en misteriosas brumas. De este modo, todavía en plena época de la Ilustración racionalista, se produce en el gusto esta gran sacudida emocional, al borde de la más ingenua sensiblería, que anuncia el romanticismo de años posteriores. Entre las más enconadas polémicas, Europa entera se apasiona por Ossián, convertido en bandera de una nueva sensibilidad, y derrama con su lectura abundantes lágrimas.

Todo empezó en el año 1760, cuando Macpherson publica quince fragmentos traducidos al inglés que atribuye al bardo gaélico Ossián; al año siguiente aparece el poema *Fingal*, en 1763 *Temora*, y de 1765 es una edición de conjunto, en espera del texto definitivo o "vulgata ossiánica" de 1773, a la que posteriormente sólo se añadirán unos fragmentos publicados por John Smith en el año 1780. Mientras, se desarrollaba la gran polémica, en la que la mayoría de los escritores ya consagrados y de formación clásica, como el doctor Johnson en Inglaterra y en Francia Voltaire, combaten la nueva moda y acusan a Macpherson de superchería; pero otras importantes figuras de la Ilustración, más jóvenes, se dejan conquistar por el brumoso encanto de la prosa poética de Macpherson; tal es el caso de Diderot –seguido por poetas como Léonard, Fontanes y Marie-Joseph Chénier– en Francia, de Cesarotti en Italia y del alemán afrancesado Grimm; a comienzos de los años setenta, el joven Goethe, durante su estancia en Estrasburgo, concibe también una extraordinaria admiración por esta poesía.

Las traducciones de Ossián se suceden a un ritmo rapidísimo. En Francia, en el mismo 1760, Turgot abre la lista de los traductores extranjeros; al año siguiente Suard traduce también unos fragmentos, y de 1777 es la versión completa, considerada como clásica, de Le Tourneur; una figura de tanto prestigio como Cesarotti se encarga de la traducción italiana (1763), y el jesuita vienés Michael Denis, de la alemana (1768). En poquísimos años Ossián se ha introducido, pues, en los principales reductos de la cultura europea; pero el mejor indicio de su fama está precisamente en el fragmento traducido que aparece en uno de los libros más leídos de la época: en la tercera parte del *Werther*, de Goethe (1774), el protagonista lee un pasaje de Ossián a su amada, y dice el escritor que la lectura llenó de lágrimas los ojos de Werther y de Carlota. Dado el enorme éxito que alcanzó la novelita goethiana, en estos momentos no se concibe mejor propaganda para un poeta.

En España –donde el Ossián contaba entre sus fervorosos lectores nada menos que al propio rey Carlos IV–, las traducciones fueron un poco más tardías. La primera que se conoce es la de un abogado de Valladolid, José Alonso Ortiz, en 1788; de esta fecha pasamos ya a la de 1804, cuando se publican las del padre Marchena y Pedro Montegón, esta última realizada sobre la versión italiana de Cesarotti. Algo más tarde, el mismo Espronceda imitará el estilo ossiánico en su juvenil *Oscar y Malvina*.

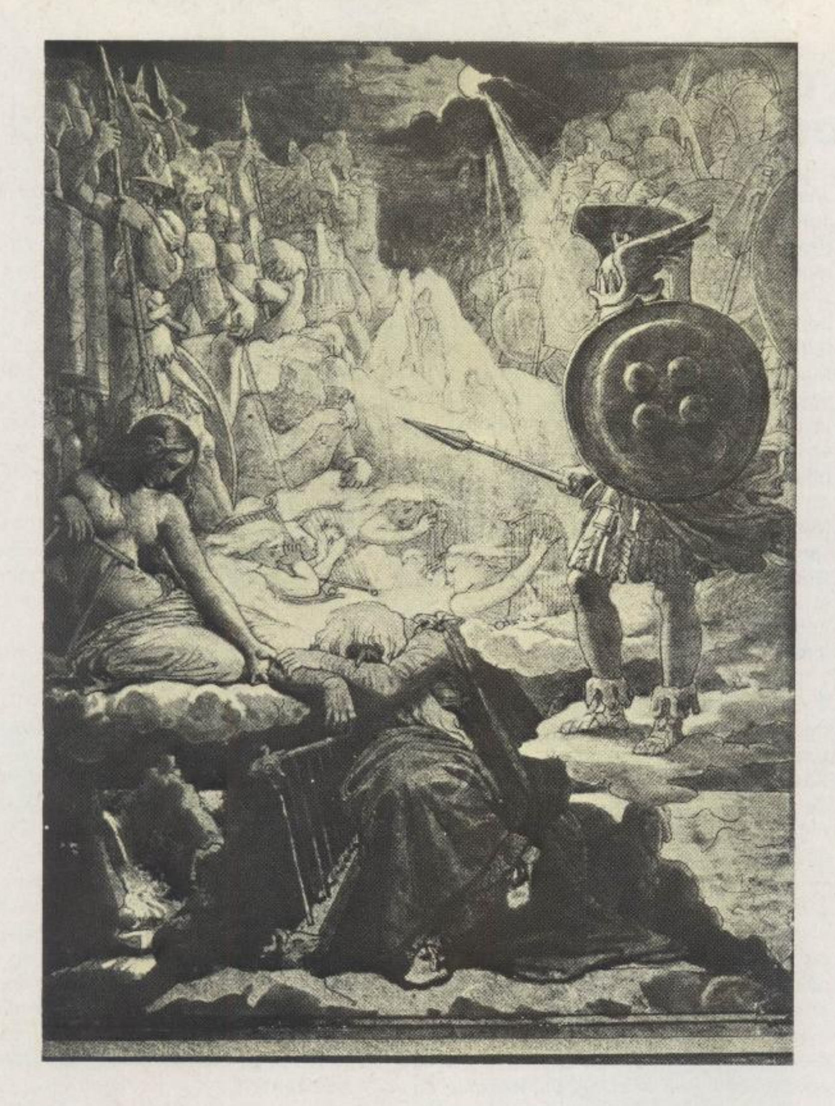
Pero a principios del siglo XIX la boga de Ossián atraviesa su última fase; todavía en la Francia del primer imperio Napoleón será un gran entusiasta de esta poesía, y en Inglaterra Ossián se traduce al latín (1807), pero su prestigio no tardaría en disminuir hasta desaparecer casi por completo a medida que se desarrolla el movimiento romántico propiamente dicho y que se acumulan las pruebas del carácter apócrifo de estos textos. Goethe, tras haber rendido en su juventud tan gran homenaje al supuesto bardo, acabó alegrándose de saber que se trataba de una superchería, y antes de mediados del siglo XIX el mito del Homero gaélico inventado por Macpherson había pasado definitivamente a la historia.

C. P.

universo que justificaron la tendencia romántica en todas sus manifestaciones. Por esto Kant y Fichte son más responsables del romanticismo que Rousseau. Kant había advertido la imposibilidad de conseguir el conocimiento absoluto con los datos que nos proporcionan los sentidos. Fichte, extremando más, hacía del mundo exterior un puro producto de nuestra imaginación. Así la naturaleza se vaciaba de contenido real para ser un puro domicilio del alma.

Faltos de base segura de información donde establecer nuestro conocimiento, las leyes no pueden tener ni una fuerza de coacción ni una eficacia trascendente como cuando dimanan del derecho divino o de los poderes sociales. El orden moral de conducta, el imperativo categórico que, según Kant, se tiene que seguir para cumplir nuestros deberes humanos, lo hemos de descubrir en nuestras conciencias, no en una legislación de origen divino, como los Mandamientos, ni en códigos redactados por reyes o legisladores. Esta nueva ley moral entraña innumerables gérmenes de descomposición social. Los temperamentos exaltados fatalmente tenían que producir la doctrina de la legitimidad de las pasiones, aunque éstas fueran contrarias a los principios de la moral establecida y hasta al bien de la especie.

Es penoso tener que reconocer que la lógica elevada de un filósofo tan austero como Kant sirvió para justificar la moral romántica, tan ajena a sus propósitos; Kant quería fundar el conocimiento en principios que no dependieran de la información engañosa de los sentidos, y así demolía la base de toda autoridad. Quería establecer reglas de conducta según sentimientos universales que no cambiaran con los tiempos o naciones, y así promulgaba el derecho a la libre interpretación que podía convertirse en furioso individualismo. Los románticos, sin conocer a Kant muchos de ellos, aplicaron la regla de

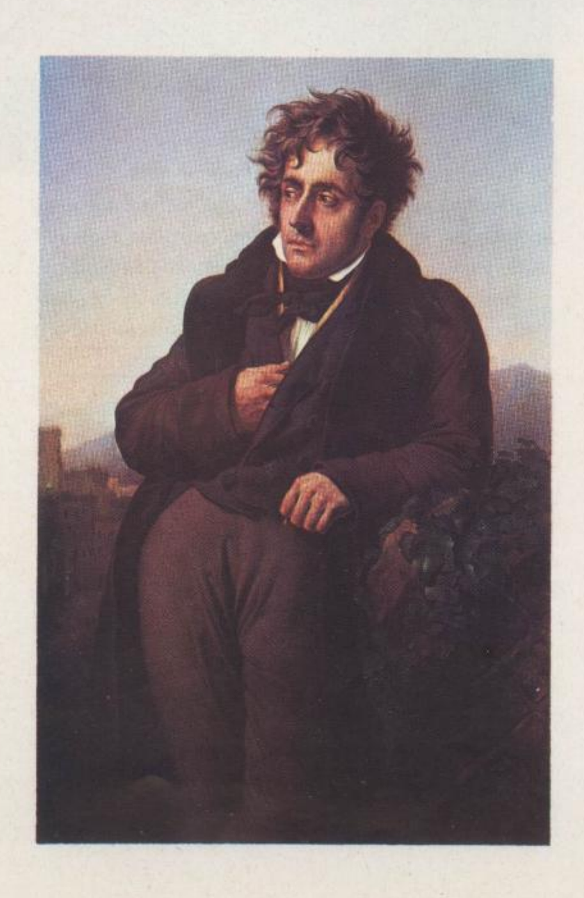


acudir a su propio corazón, no para encontrar el imperativo categórico de la conciencia, sino sólo los impulsos desenfrenados de sus propias pasiones.

Los románticos se excusan con Dios porque los ha hecho como tales: "Tú me creaste, Ser Supremo, tú me creaste tal como soy y solo tú puedes comprenderme". El destino influye también para impedir que los románticos se moderen o corrijan. Los amantes no pueden menos de entregarse uno a otro "porque lo ha dispuesto el hado". Con el romanticismo aparece la *femme fatale;* la mujer tuvo mucha influencia en las vidas de los románticos (madame de Staël, George Sand, las amantes de Byron y Shelley, Carolina Michaelis, llamada "dama Lucifer" de los Schlegel y Schelling). He aquí cómo justifica su pasión el personaje de una novela de madame de Staël, la propagadora del romanticismo en Francia: "Cuando se acerca un peligro, la naturaleza nos lo advierte con temblores". Nadie admite que esta advertencia sea mala. ¿Cómo puede, pues, condenarse la angustia que produce la ausencia del ser amado...? "No, no, Delfina –dice un

Novalis, en una estampa de la época. Este literato alemán, uno de los primeros románticos de su país, explicó en su poema en prosa "Enrique de Ofterdingen" el ideal de los románticos: una flor que se estará buscando toda la vida.

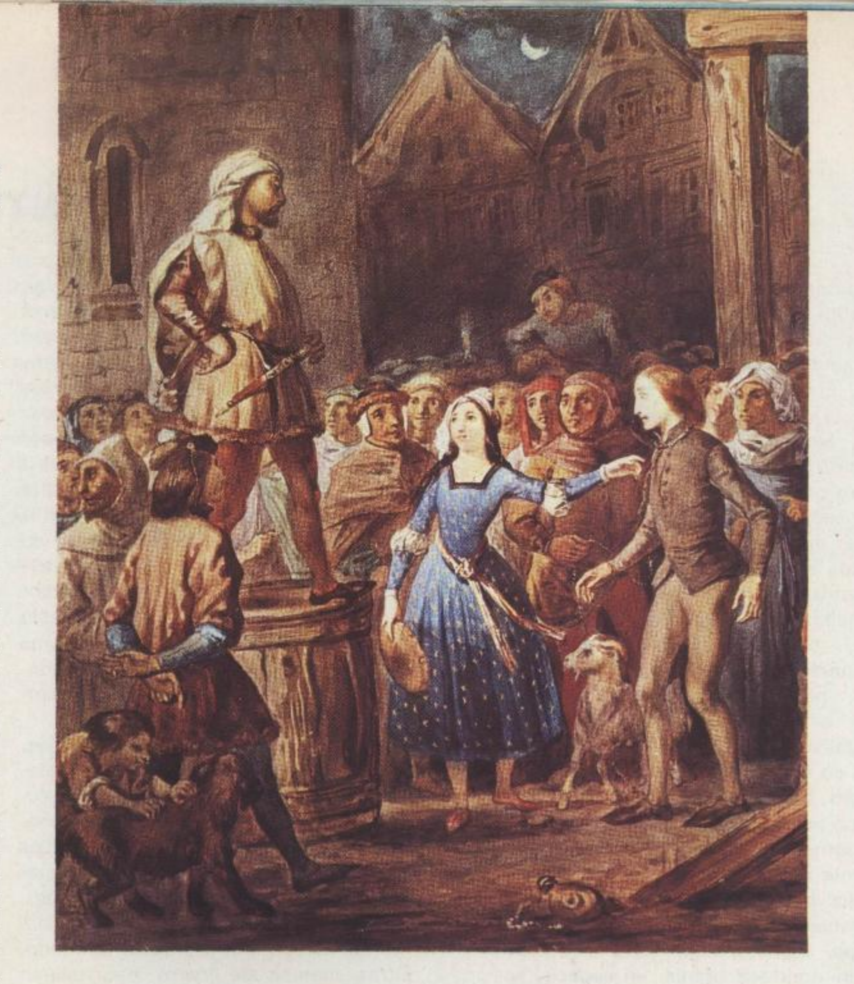
El sueño de Ossián, según dibujo de Ingres (Museo del Louvre, París). Hacia mediados del siglo XVIII, el escocés Macpherson publicó unos supuestos poemas de Ossián, bardo celta del siglo IV. No está aún aclarado qué parte hubo de engaño y qué de realidad en lo publicado por Macpherson.



Chateubriand en Roma, por L. Girodet (Museo de Versalles). Este escritor francés, que marcó el tránsito hacia el romanticismo, fue una de las mayores personalidades de su tiempo. Su "Genio del Cristianismo", con los episodios de Atala y René, le concedió fama perdurable.



Ilustración para la obra "Nuestra Señora de París", de Victor Hugo (Museo Victor Hugo, París).

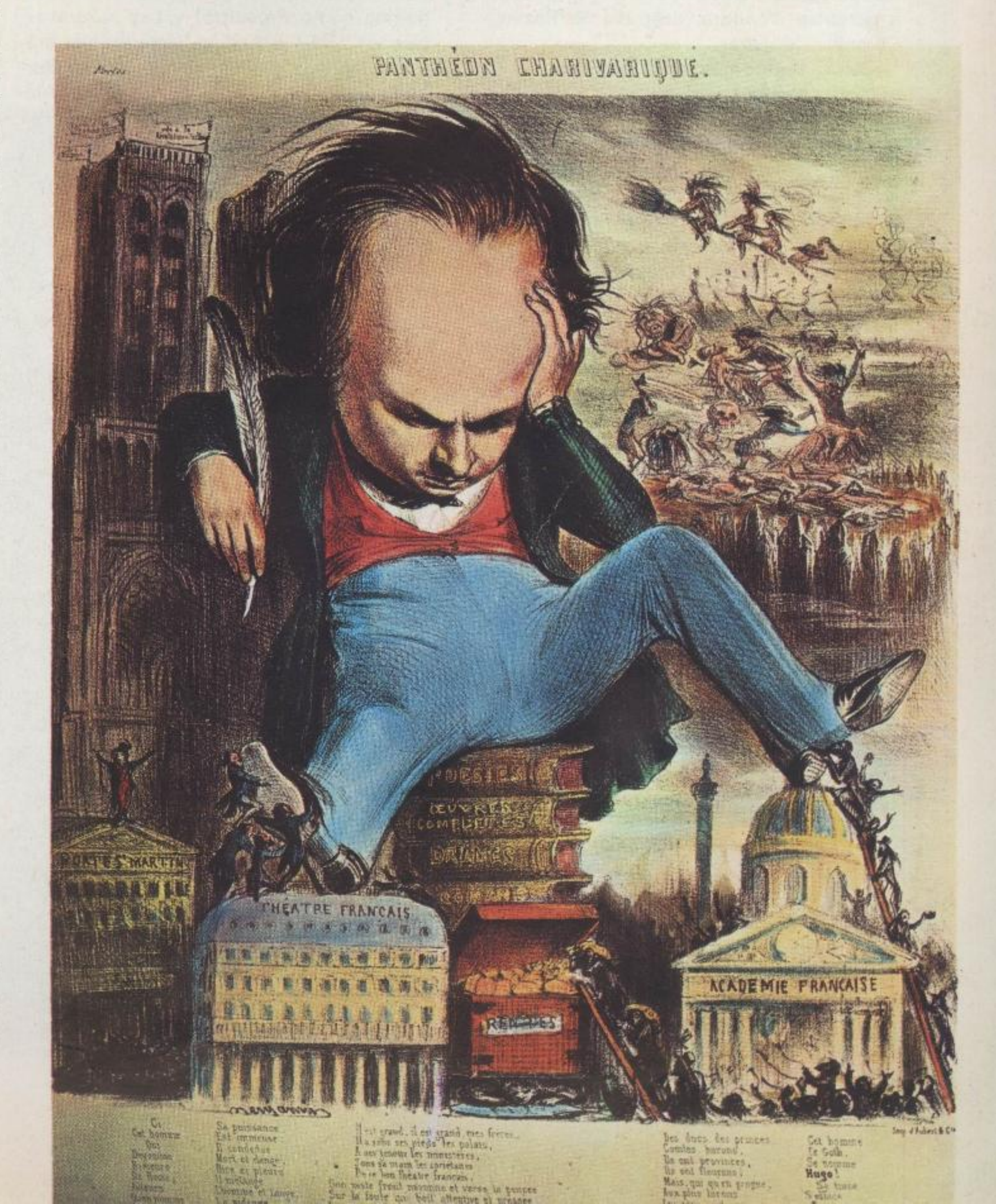


amante–; ya sé lo que los moralistas exigen del hombre, pero cuando un poder desconocido nos pone en el corazón tanto deseo, este poder, llámalo como quieras, nos invita a unirnos contra todas las reglas de moral."

El "poder desconocido" de madame de Staël, ¡cuán diferente es del imperativo categórico de Kant! A veces, para los románticos, el poder desconocido que solivianta pasiones es Dios, otras la naturaleza, otras veces la vida... Cuando la pasión desencadenada acarrea castigos naturales o sociales, entonces el romántico blasfema de la sociedad, del destino, de Dios, de la naturaleza. La blasfemia y la desesperación ocupan tanto espacio en los escritos de los románticos como la adoración y el entusiasmo. Encuentran placer morboso en la enfermedad, y el final perfecto de un romántico debe ser el suicidio. La muerte es para Leopardi hermana gemela del amor. "Del Amor nace todo el bien que pueden gozar los mortales en el suelo; la Muerte, bellísima doncella, no espantajo de huesos y guadaña como la pinta la gente, nos procura, benévola, el final de todos nuestros males." Novalis dice que la muerte es la romanza de la vida, y para Bryron "no hay tesoro como el morir, – y a medianoche, cesar nuestro sufrir...". Keats se idealiza más muriendo joven.

El romanticismo fue estimulado por el casi descubrimiento de la Edad Media a fines del siglo XVIII. Después de tres siglos de renacimiento clásico, las gentes cultas de todos los países de Europa se sentían fatigadas de tantas Cloes, Filis y Amarilis, de tantos Arístides, Brutos y Catones con peluca empolvada. *"Qui nous délivrera des grecs et des romains!"*, decían los románticos franceses. Con sorpresa descubrieron que sus antepasados habían construido castillos y catedrales que no tenían nada que envidiar a las obras de los griegos. Parecían querer abandonar la superficie del suelo para lanzarse a lo alto, rompían con todas las leyes y cánones convencionales para conformarse a una inspiración individual, mística y romántica. Por esto el escenario preferido de los románticos son las catedrales y los castillos.

En aquella Edad Media, vilipendiada



Caricatura de Victor Hugo, patriarca del romanticismo francés, aparecida en "Le Charivari" (Museo Victor Hugo, París).

EL TEATRO EN EL ROMANTICISMO

El romanticismo es un movimiento esencialmente teatral. Lo son, sobre todo, sus formas: sus modos, modas y modales. Los sentimientos se declaman; las pasiones se gritan. El gesto amplio, la frase retumbante, la voz sonora, la actitud desmesurada... No sólo en política, literatura y arte, sino en amor actúan los románticos siempre como ante un público del que esperan suscitar la emoción, la admiración y ganar el aplauso... En realidad, todavía nosotros somos sus espectadores y contemplamos el romanticismo –desde nuestras realidades funcionales o tecnológicas de hoy– como un vasto escenario en que unos personajes vocean ideales inalcanzables, pasiones avasalladoras. Lógicamente, el teatro debía desempeñar papel principalísimo –a veces casi de protagonista– en el movimiento y en la época.

Sobre la escena propia, el teatro romántico proclama la libertad de expresión y de composición (técnica, diríamos ahora) frente al teatro clásico, inspirado en la tragedia griega, y a las precisas e insoslayables "tres unidades" aristotélicas –tiempo, acción y lugar– que a la sazón ejercían ominosa tiranía, en especial sobre el teatro neoclásico francés..., en verdad bastante venido a menos, en cuanto a potencia creadora, después de Racine, Corneille, Molière.

Como tantos gérmenes románticos, la primera chispa renovadora procede de Alemania. La hallamos ya en el libro de madame de Staël *De l'Allemagne* y en los dramas de Lessing, Goethe, Schiller, de los que la insigne "primera romántica" da la primera noticia. Aunque la más rica, maravillosa, fuente de inspiración para los autores dramáticos del romanticismo fue la obra ingente de William Shakespeare, no sólo casi olvidado, sino incluso desdeñado por la intransigencia neoclasicista. La representación del *Othello*, traducido por Alfred de Vigny, en un teatro de París se consideró por los académicos franceses como provocadora osadía, lo que no logró sino enardecer el entusiasmo por el genio de Strafford-on-Avon, en un fervor que, en los partidarios de la nueva escuela, llegó a la idolatría. Idolos y modelos del romanticismo teatral fueron asimismo los creadores del teatro español del Siglo de Oro: Lope, Tirso, Calderón –éste sobre todo–, que proclaman ideales heroicos y culto al honor y la fe, fuego, pasión... y desdén de toda norma preestablecida. *El Burlador de Sevilla,* de Tirso, o *La vida es sueño,* de Calderón, pueden perfectamente, aparte la cronología, definirse como "dramas románticos".

De aquí que si en Inglaterra y en España el teatro romántico triunfó como tendencia, no hallara la desaprobadora oposición que encontró en Francia, donde desató auténticas batallas.

La llamada "batalla de *Hernani*" (25 de febrero de 1830) es, en efecto, célebre y no sólo en los anales de la "historia del teatro". En esta obra ponía Victor Hugo en pie, sobre la escena, las teorías sobre el nuevo teatro proclamadas en su también famoso "Manifiesto". Unos y otros combatientes –académicos e innovadores; clásicos y románticos– afilaron sus armas. Corrieron rumores de que la obra era "peligrosa para la política y las costumbres"; de que la "claque" se había vendido a la Academia para silbar en vez de aplaudir... En tal sospecha, grupos de jóvenes estudiantes, artistas y bohemios, con sus largas melenas y sus excéntricos atuendos, arrojaron del teatro a la supuesta "claque", a viva fuerza. Los capitaneaba Théophile Gautier, muy joven aún, luciendo un detonante chaleco rojo... que también la ocasión hizo famoso.

Aplausos, risas, ovaciones, silbidos, aclamaciones, carcajadas y, al fin, puñetazos y bofetadas. El escándalo fue mayúsculo. Y se repitió durante tres noches consecutivas. Luego se aplacaron los ánimos y el *Hernani* de Victor Hugo alcanzó cuarenta y cinco representaciones seguidas, algo hasta entonces nunca visto. Los paladines del romanticismo habían triunfado.

Otros dramas de Victor Hugo serían *Marion Delorme, Ruy Blas, El rey se divierte* (que, con música de Verdi, conoceríamos como *Rigoletto*) y *Los burgraves,* que en 1843 señaló el Waterloo del drama romántico francés –se dijo–, como *Hernani* había anunciado su Austerlitz. Alejandro Dumas, que con *Anthony* en 1831 despertó tempestades de entusiasmo, no logró con *Richard Arlington, La torre de Nesle, Angela* y la escenificación del mismísimo *Conde de Monte-Cristo,* elevarse sobre el mero melodrama. Más fino y delicado, Alfred de Vigny ofreció en *Chatterton* (1835) una de las obras más logradas de todo el romanticismo escénico. Escritores de la escuela romántica, como Alfred de Musset o George Sand, no son propiamente románticos en sus creaciones teatrales y los borrosos Souliés y Latouches contribuyen a dar el golpe de gracia al género con sus melodramas lacrimosos y tremebundos.

Por una curiosa paradoja, el teatro romántico español no se inspira en un principio en los modelos, algo lejanos, del Siglo de Oro (XVI-XVII): Lope, Calderón, Tirso, en quienes hallarían lo más genuino de la esencia romántica, sino en los inmediatos "patrones cortados" de allende los Pirineos: Victor Hugo es aquí, como allá, el maestro indiscutible, el guía, el ídolo... No es de extrañar, dado que la tendencia inmediatamente anterior era, en España como en Francia, el neoclasicismo. "Entre nosotros, en un año solo (1830), hemos pasado, en política, de Fernando VII a las próximas Constituyentes y, *en literatura, de Moratín a Alejandro Dumas",* dice, por entonces, Mariano José de Larra, crítico de teatros y a su vez romántico ardiente. "Libertad en literatura –proclama– como en las artes, como en la industria, como en la conciencia. He aquí la divisa..." A la que se muestra fiel en su drama romántico *Macías (El doncel de don Enrique el Doliente),* estrenado en septiembre de 1834 y que no llegaría a ser, precisamente, su pasaporte para la inmortalidad.

Sólo en unos pocos meses le había precedido el estreno de *La conjuración de Venecia* (abril de 1834), de Francisco Martínez de la Rosa, obra en que ya se conjugaban todos los elementos propios del drama romántico, sin excluir la obligada escena en el panteón y otros excesos "funerarios". Si bien Larra y Martínez de la Rosa son, en realidad, figuras de transición en el teatro romántico español, que alcanzará su triunfo cimero, definitivo –al mismo tiempo que sus rasgos netamente españoles– con la representación del *Don Alvaro o La fuerza del sino* (22 de marzo de 1835), de don Angel Saavedra, duque de Rivas.

El camino triunfal estaba abierto y poco después obtenía delirante éxito el estreno de *El trovador* (1836), de Antonio García Gutiérrez, joven y humilde poeta ignorado, con quien, por cierto, se estableció la costumbre, hasta entonces desconocida, de que el público llamara al autor al palco escénico. Envuelto en una levita que le prestaron entre bastidores –pues él vestía aquella noche uniforme de soldado raso–, el autor de *El trovador* salió a escena entre estruendosas ovaciones. Sus obras posteriores –*El rey monje, Venganza catalana* y otras varias– no lograron alcanzar éxito parecido.

Ilustre erudito, Juan Eugenio Hartzenbusch, si triunfa como dramaturgo en *Los amantes de Teruel* (1836), cae en el "melodrama seudohistórico", así en *Carlos II el Hechizado* como en *Guzmán el Bueno.* Pues el auténtico impulso del drama romántico, esencialmente hispánico (neonacional, podría llamársele), es el dado por el poeta José Zorrilla. Temas heroicos, figuras caballerescas, interpretaciones históricas, reminiscencias orientales..., nada deben ya, en el teatro de Zorrilla, a influencias extranjeras. El verso se hace, en sus dramas, auténtico "verbo teatral" –pese a los inexcusables ripios–, pasión, vida... Es cierto que en su teatro no faltan cementerios y apoteosis, mas sin exceso, con un sentido más justo y más loable de la medida en la perfecta construcción escénica. Algunas de sus obras se mantienen aún "de pie" en un escenario actual; así, por ejemplo, *El zapatero y el rey, Sancho García* y, sobre todo, *Don Juan Tenorio,* en donde la figura del "Burlador" alcanza trazos definitivos.

Porque el *Don Juan* de Byron es un poema famoso..., mas no una obra teatral. Aun cuando sea este poeta –George Gordon, lord Byron (1788-1824)– el único de los grandes románticos ingleses que llevó a la escena la llamarada renovadora del romanticismo en varias obras, de las que

destacaremos el drama filosófico *Manfredo* y *Caín,* drama bíblico que plantea el problema del Mal y que por su impiedad, que no por su romanticismo, suscitó verdadera tormenta de protestas. Hacia la misma época, Percy Bisshe Shelley, acaso el más grande entre los líricos ingleses de todos los tiempos, dio a la escena dos dramas: *Prometeo liberado* y *Los Cenci,* de asunto italiano, exasperado, violento, que algunos rechazaron como inadmisible y otros parangonaron con las tragedias del propio Shakespeare.

No puede, en fin, evocarse el teatro romántico sin una referencia a la importancia capital que en él adquiere la escenogratia: También aquí hallamos el precedente de Calderón en el barroquismo de sus autos sacramentales. Este barroquismo triunfa en el teatro romántico, que, al complicar las "formas" escénicas, exige numerosas mutaciones, decoraciones recargadas, expresivas por sí mismas, de ambientes de galantería, terror, misterio o muerte. La escena en el cementerio es casi ineludible y la invención de las apoteosis levanta tempestades de aplausos. Los efectos escénicos se multiplicaron al infinito y, justo es admitirlo, tiempo llegó en que la tramoya tuvo más importancia que el propio drama.

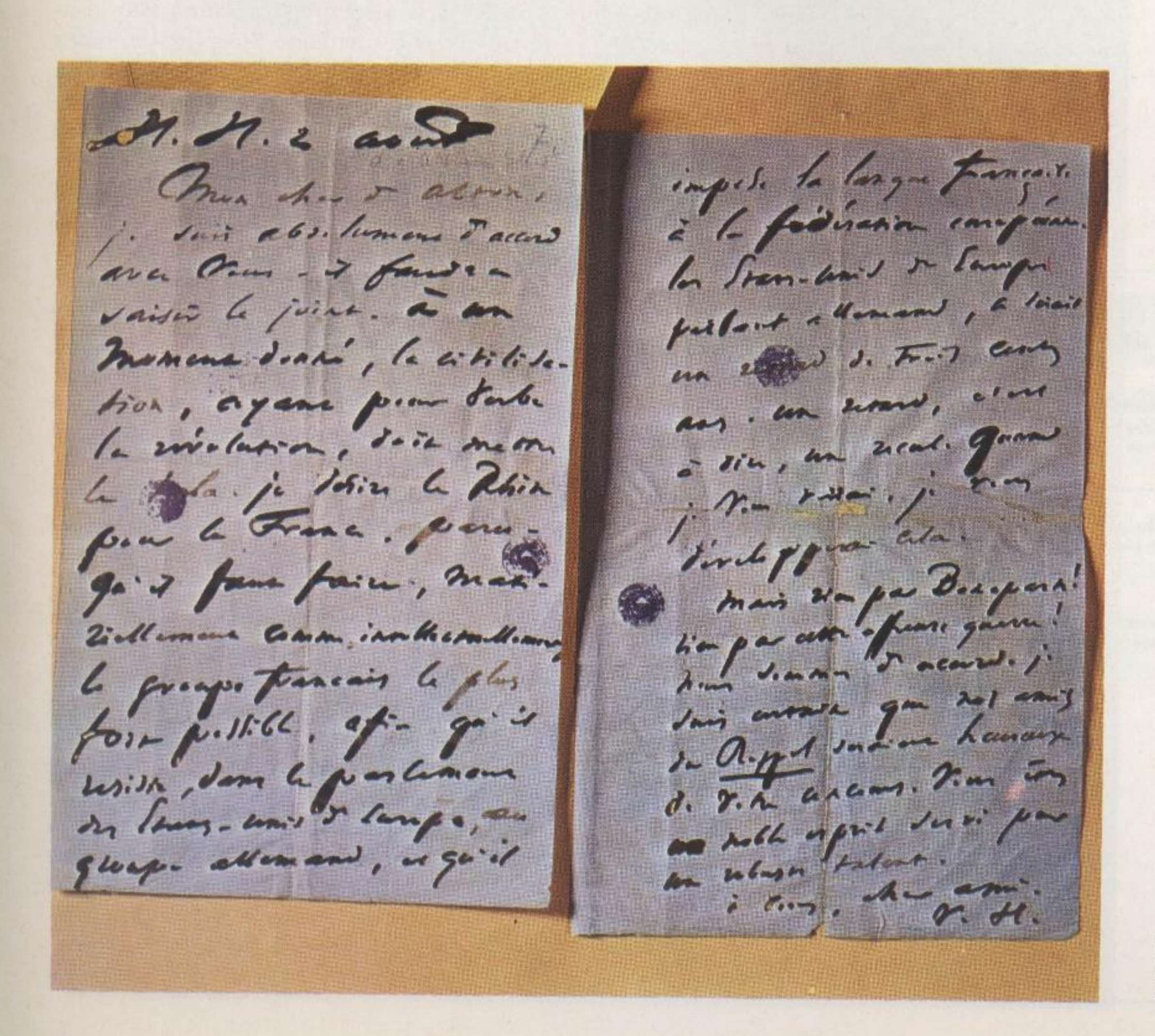
Tuvo el teatro romántico en todas partes intérpretes de talla excepcional. Lo fueron, en Inglaterra, Edmond Kean, mistress Siddons, Kemble y otros; contó, en Francia, a su favor, con la voz, el gesto y la figura de la "divina" Rachel, de madame Clairon, Talma, madame Favart. En el teatro español, los nombres de Joaquina Baus, Bárbara y Teodora Lamadrid, Carlos Latorre, Elisa Boldún, Julián Romea, Elisa Mendoza-Tenorio dejaron larga estela de admiraciones.

Como, queramos o no, dejó por largo tiempo su resplandor en nuestra escena la intensa llamarada del Teatro Romántico.

M. L. M.

como época bárbara, los grandes rebeldes de la Historia: Roldán, el Cid, Robin Hood, Guillermo Tell, habían desafiado la autoridad real. Modelos de romanticismo, otros personajes históricos fueron resucitados en dramas: don Carlos, Hernani y Wallenstein.

¡El amor en la Edad Media! Los trovadores parecían satisfechos de poder enseñar un lazo o una joya de su dama. "Recibir un beso es ya más de lo que puede tolerar un transido corazón", dice la canción provenzal. Pero este amor intelectual de los trovadores tenía dos aspectos que necesariamente habían de interesar a los románticos. Era ferviente, absoluto, imperativo, irresistible... y era incompatible con el matrimonio. El amor no podía subsistir con el deber; por otra parte, la fidelidad conyugal no obligaba



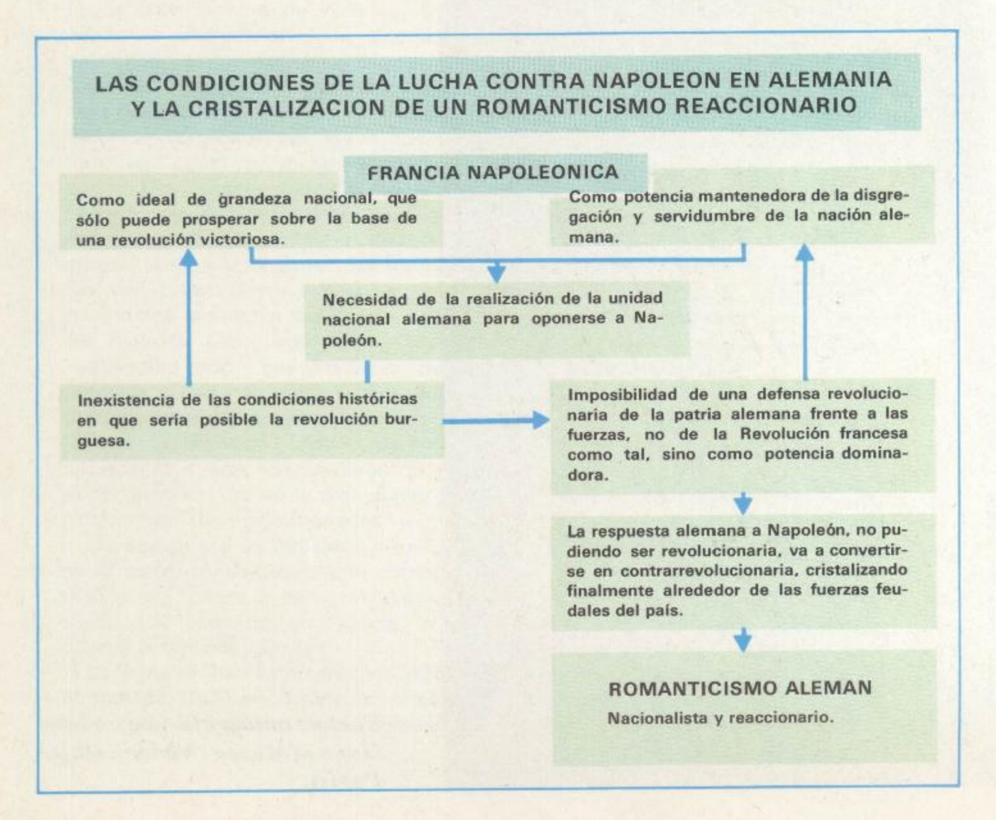
Carta autógrafa de Victor Hugo (Museo Victor Hugo. París).



Caricatura antirromántica que representa la gran cabalgata de la posteridad, según grabado de Grandville (Biblioteca Nacional, París).

a la dama a rechazar las atenciones de su caballero o trovador. Si la dama se casaba con su caballero-servidor, era de ley que buscara otro para sustituir al que como marido pasaba a ser su señor. Este concepto del amor conducía al adulterio, verdadero mal romántico. Por los mismos textos medievales sabemos que los amantes no se contentaban con lazos, joyas y besos: Lancelote se desmayaba viendo un peine con un hilo de oro de la cabellera de la reina Ginebra; en los torneos, la presencia o ausencia de su amante le daba ánimos o le quitaba el empeño de vencer... y, sin embargo, nos consta que Lancelote y Ginebra, como buenos románticos, se propasaban en sus adúlteros amores.

Los cancioneros provenzales, los poemas del ciclo carolingio, las romanzas celtas, se publicaron restaurados, embellecidos, falsificados. El más conspicuo caso de falsificación literaria se perpetró por un pastor protestante escocés llamado Macpherson, quien dijo haber descubierto el texto de Ossián, bardo céltico del siglo IV. Macpherson publicó en 1760 los poemas de Ossián en prosa y traducidos al inglés. A pesar de ser traducción y reducción en prosa, los supuestos poemas de Ossián eran de una gran belleza. Pero, desde el primer momento, despertaron sospechas: los que disputaban su autenticidad exigían que Macpherson publicara o diera a conocer el original céltico que había servido para su traducción. Macpherson se resistió largo tiempo a enseñar sus originales; decía que unas partes del poema las había descubierto en manuscritos antiguos, que nunca aparecieron, y otras partes las había recogido de tradición oral entre gentes celtas del norte de Escocia, que habían muerto. Cuando, después de interminables polémicas, Macpherson presentó finalmente la versión céltica en verso de Ossián estaba escrita de su propia mano y con señales de haber sido traducida de un original inglés, en lugar de ser ella la fuente de la traducción inglesa. No obstante, todavía hoy queda la duda de si la falsificación de Macpherson fue completa o si, en realidad, encontró jirones de los cantos de Ossián que rellenó con prosa y poesía suya lo mejor que pudo. Además de que hay indicios de que en realidad Macpherson contaba con fragmentos del auténtico Ossián, los



poemas que compusiera Macpherson son de tal originalidad y belleza, que no se concibe en modo alguno que pudieran ser fabricados desde el principio hasta el fin por un falsario, por genial y hábil que fuera.

Casi simultáneamente, en 1765, el obispo Thomas Percy publicaba *Reliquias de antiguas baladas heroicas,* la primera colección de antiguos cantos populares ingleses. Percy había embellecido y restaurado algunas de las baladas, pero sin llegar a una completa falsificación, como son, por lo menos, ciertas partes del texto de Macpherson. Las *Reliquias* de Percy no lograron la popularidad ruidosa ni la difusión internacional del Osián de Macpherson, traducido a todos los idiomas; pero estimularon a los eruditos de otras naciones a estudiar el folklore. Sobre todo los alemanes, que iban a la vanguardia del romanticismo, pusieron extraordinario empeño en editar cantos, cuentos y consejas que representaban la literatura popular en otros países. Los alemanes imprimieron por primera vez en tiempos modernos los *Can-*



El estreno de Hernani, cuadro de Albert Besnard (Museo Victor Hugo, París). Este acontecimiento, ocurrido en el año 1830, tuvo amplias repercusiones políticas.

Casa de Leopardi, en Recanati. Aquí nació este poeta, de naturaleza enfermiza y estro pesimista, el cual ejerció enorme influencia en la lírica romántica posterior.

EL "CUARTO PODER"

"Europa corre hacia la democracia. La prensa, instrumento que ya no se puede romper, continuará destruyendo el mundo viejo, hasta que se haya construido otro nuevo... *La imprenta es la palabra, primero de todos los poderes...*" Tal escribía, en 1815, Francis-René de Chateaubriand (1768-1848), par de Francia, embajador, poeta... y uno de los más insignes periodistas del romanticismo.

Si, dentro de los siempre imprecisos límites cronológicos en que puede encerrarse la llamada "fiebre romántica", elegimos el período de 1815-1848, hallaremos que es, justamente dentro de esas fechas, cuando la prensa viene a ser considerada por las naciones como el Cuarto Poder. La proeza ha sido formidable; titánica la lucha hasta alcanzarla. De las simples hojillas volanderas, casi circunstanciales, de "Avisos y Noticias", se pasaba al cotidiano, que llegaba a todas las manos y apasionaba todas las mentes; vehículo no sólo de sucesos, sino de ideas; el simple "papelucho" en un principio desdeñado, se transformaba en órgano poderoso de la opinión pública. Los vertiginosos progresos de la imprenta tuvieron, desde el punto de vista material, gran influencia en ello; en el plano espiritual, el impulso más decisivo lo dieron, a no dudar, las ideas y consignas —la "fiebre"— del romanticismo.

La prensa romántica es, por esencia, una prensa "liberal". Si en literatura, arte, moda, el romanticismo propugna la libertad de formas, en periodismo rompe lanzas por la libertad de ideas; la libertad de expresión, con la implícita "libertad de prensa". Y esta lucha tiene, claro está, sus precedentes. Antes de la Revolución francesa existían ya periódicos diarios: Londres publicaba su "Times" (1780, todavía existente); Berlín, su "Gaceta de Voss"; París, su "Journal de Paris", su "Gazette de France" y otros; en España existían el "Diario de Madrid", el "Diario de Valencia" y el "Diario de Barcelona", fundado éste en 1792, que todavía existe. Mas estos periódicos sólo insertaban noticias breves, avisos, novedades del día; en cuanto a una posible influencia en la opinión pública, eran más bien órganos de los gobiernos y estaban, desde luego, sujetos a censura. Su existencia solía condicionarse al compromiso de no publicar "*versos* (¡...!) ni otras especies políticas de cualquier clase".

En Francia, sin embargo, después de la toma de la Bastilla, parece que todo va a cambiar. Mas el cambio no dura: en 1791, la Comuna de París decreta la libertad de prensa... y en 1792 la suprime de raíz. Más adelante, la Constitución otorgada por el Directorio (1795) decreta que "los escritos no podrán ser sometidos a censura alguna antes de su publicación...", y en 1797 Napoleón restablece las prohibiciones.

Las monarquías seguirán, con respecto a la prensa, idéntica política, dándole una de cal y otra de arena..., con más arena que cal, naturalmente. En Francia, sucesivamente, Luis XVIII, Carlos X, Luis Felipe, amordazarán a la prensa por miedo a la revolución; en Alemania, bajo Federico Guillermo III, "el furor represivo —dice von Boehn— llevó hasta censurar los libros de cocina y los de matemáticas".

Pero, pese a tantas vicisitudes, la prensa ha ido haciendo su camino y se acerca a ese momento en que justamente se la proclamará como Cuarto Poder. En París, "Le Journal des Débats" y su oponente "Le Constitutionel" (fundado en 1815; dirigido más adelante por Thiers), "Le Globe", "Le National", sacan las luchas políticas o retóricas "a la palestra de la vida diaria". En tanto, los adelantos técnicos permiten ya tiradas de 2.000 ejemplares por hora; los periódicos son "diarios" y "baratos"; están en todas las manos; constituyen artículo de primera necesidad...

En España, la Constitución de las Cortes de Cádiz (1812) ha concedido la libertad de prensa. Dentro o fuera de las luchas políticas, en ella pueden seguirse los avances del romanticismo, ideológico, literario o estético. Hallan eco en la prensa de la época los nombres, tendencias y consignas de los grandes románticos extranjeros.

Los trabajos publicados en los periódicos del siglo XVIII (los que llevaban todavía el subtítulo "De Avisos y Noticias") eran casi invariablemente anónimos. Sólo en este período de la "fiebre romántica" aparecen en sus columnas, avalando los textos, nombres ilustres en la literatura de la época. Cierto es que también se acredita algún que otro seudónimo, mas, en general, quien lo usa no esconde su auténtica personalidad tras él, sino que con él la realza. De fácil identificación, los seudónimos románticos son en general, como apunta Díaz-Plaja, "muy llamativos desde el punto de vista literario: *Fígaro* (Mariano José de Larra) es un personaje de Beaumarchais; *Fernán Caballero* (Cecilia Böhl de Faber), un eco de la masculinización que ejemplifica *George Sand*".

Aparte el venerable "Diario de Barcelona" (espejo en que se miran aconteceres y tendencias de tres siglos), es en la capital de Cataluña donde aparece en 1824 el primer periódico español portavoz de los ideales románticos. Se titula "El Europeo" (periódico de ciencias, artes y literatura) y lleva por lema un verso de Quintana que reza: "Mente ambiciosa; vuélvete, al fin, a mejorar al hombre". En él colaboran Buenaventura Carlos Aribau y Ramón Pérez Soler (1806-1836), émulo de Walter Scott en cuanto autor de una novela histórica: *Los bandos de Castilla o el Caballero del Cisne*, en cuyo prólogo quiso verse una suerte de "manifiesto del romanticismo". Haciendo honor a su título, colaboraron también en "El Europeo" diversos "ingenios extranjeros". Mas su vida fue efímera. Y en 1833 le hallamos sustituido, acaso con ventaja, por "El Vapor", diario barcelonés, también dirigido por el citado López Soler con colaboraciones de Milá y Fontanals, Pablo Piferrer, Pedro Mata, Mor de Fuentes. En "El Vapor" se publica por vez primera la *Oda a la Pàtria*, de Aribau.

No regatean tampoco los ingenios de Madrid su firma a los periódicos, que, con suerte diversa y vida generalmente breve, proliferan en la villa y corte. Sujetos éstos, en su mayoría, a los vaivenes de la política, tan agitada en aquel tiempo, destaca por su continuidad y categoría el "Semanario Pintoresco Español", fundado en 1836 por Mesonero Romanos y en el que colaboran Fernández de los Ríos, Hartzenbusch, José Zorrilla, Gil y Zárate, Tassara... De existencia mucho más breve, aunque "de plantilla" no menos ilustre, fue "El Cisne" sevillano, que agrupaba, entre otras, las firmas del duque de Rivas, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Amador de los Ríos.

El periodismo romántico cuenta en sus filas con algunos de los nombres más insignes de la época. La llamada a la fama, a la popularidad cuando menos, que la prensa brindaba no podía ser desoída por los cultivadores del "yo", sublimes vocingleros de ideas, sentimientos, pasiones... Ya en un primerísimo término hallamos nada menos que al vizconde Renato de Chateaubriand, que durante veinte años cultivó un periodismo polémico, ardiente, con vetas de "brillante insolencia".

Otro gran periodista del romanticismo es Henrich Heine (1797-1856), judío alemán, "poeta y periodista con la misma grandeza", dice su biógrafo Max Aub. Colaborador de la "Gaceta de Augsburgo", codirector de los "Neue Politische Annalen", corresponsal en París de la citada "Gaceta" y de la "Allgemeine Zeitung", fue leído —y temido— en toda Europa. Combativo, rebelde contra todo lo humano... y lo divino, se ha dicho de él que "elevó el insulto a la categoría de arte"... Y también que sus *Cuadros de viaje*, sus *Reisebilder*, elevan la crónica periodística a categoría de ensayo y consagran al Heine gran periodista en la misma medida que al Heine gran poeta.

Casi en la misma línea encontramos al más ilustre periodista de España en el romanticismo: Mariano José de Larra *(Fígaro)*, que es también el más gran periodista de todos los tiempos. Al compararle con Heine, Max Aub considera que "el genio de ambos para la prosa es parecido..., más acerado, tal vez, en Larra". Su vida fue corta (1809-1837), eminentemente romántica, como su muerte (pues se suicidó por amor). Olvidados hoy sus románticos dramas y novelas, perviven frescos, modélicos, actuales, sus artículos políticos, críticos, costumbristas... De "verdaderos aguafuertes goyescos" califica Valbuena Prat algunos de estos sus *Artículos de costumbres*.

M. L. M.

cioneros de romances castellanos, donde se narraban las hazañas tan románticas del Cid, Bernardo del Carpio, el conde Alarcos, don Rodrigo y Fernán González.

¡Cuánta belleza en aquella obra anónima, humilde, postergada por el pomposo renacimiento clásico!

En 1812, los hermanos Grimm publicaron la colección de cuentos populares europeos con *La Cenicienta, El Gato con botas, Caperucita roja,* etc. Al principio se creyó que eran símbolos. ¡Qué nueva sorpresa! El pueblo, la gente, la multitud, no sólo era capaz de producir grandes obras de arte, sino que bajo la sencilla apariencia de los cuentos de hadas y de consejas se escondía una gran sabiduría. Novalis afirmaba que "las fábulas y leyendas contienen más verdad que los textos de las crónicas". Así se preparaba el alto concepto del arte democrático que duró todo el siglo XIX.

Los románticos creyeron que las obras de arte popular eran producidas por colaboración espontánea de individuos no profesionales. Alguien iniciaba un romance, una leyenda en un momento de pasión, dejándolo imperfecto o incompleto. Lo continuaba o terminaba otro, casi sin darse cuenta de su belleza, y enteramente inconsciente de participar en una obra social y colectiva. No un bardo, sino el pueblo entero producía música y literatura. Esta teoría de la formación del arte popular fue indiscutible hasta hace muy poco; hoy creemos que contiene

F. Schiller, por F. J. von Kugelgen (Goethemuseum, Francfort). Este escritor e historiador alemán es el más importante literato de su país después de Goethe. Sus obras dramáticas aún se representan con gran éxito de público.



Escena de "Don Carlos", de Schiller, en un grabado de la época (Museo del Teatro, Munich).



Escena de la "Doncella de Orleáns", de Schiller (Museo del Teatro, Munich).

un aspecto de la verdad, pero no podemos por menos de reconocer la parte que toman los individuos especialmente dotados en la creación de una obra de arte del género que llamamos popular.

Los románticos exageraron el concepto de la capacidad del pueblo para componer obras colectivas, hasta el punto de que todo lo que era de autor desconocido se atribuyó al genio de la raza. El poema épico *Nibelungenlied,* publicado en 1785, era otra prueba, según los románticos, de la capacidad del espíritu nacional para producir belleza. ¿Quién sino el alma teutónica podía crear una obra literaria que tan perfectamente revelara las cualidades de las gentes germánicas? La ferocidad de Hagen, el heroísmo algo ingenuo de Sigfrido, la tremenda pasión de Krimhilda, tal como aparecen en los *Nibelungos,* para los románticos tenían que ser producción de algún genio que no era un poeta profesional, sino el mismísimo espíritu del pueblo alemán.

Para justificar la unidad de los poemas épicos del tipo de los *Nibelungos,* tales como el Cid castellano, la Canción de Roldán, el Robin Hood y las epopeyas danesas, los eruditos románticos imaginaron la llamada teoría de las cantilenas. No se podía desconocer que los poemas épicos medievales en su forma presente habían sido "editados" por literatos técnicos del arte de la poesía; mas para componerlos habían zurcido canciones



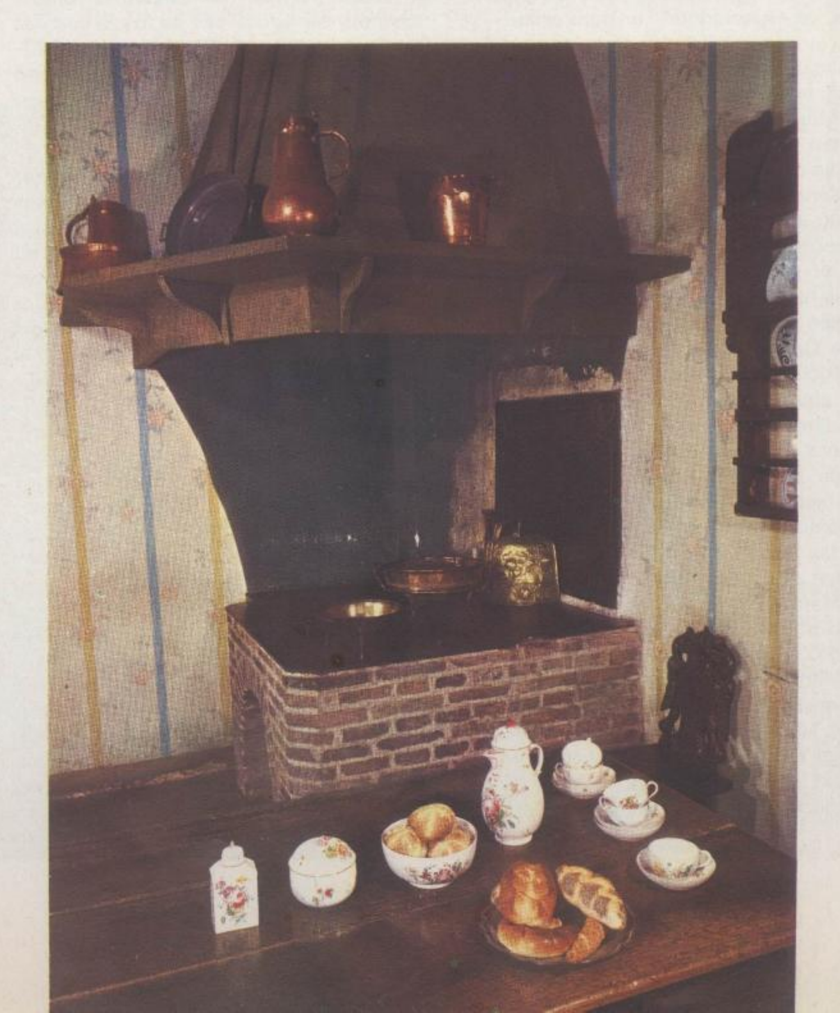
J. W. Goethe en la campiña romana, por J. H. Tischbein (Goethemuseum, Francfort). Goethe, una de las figuras cumbres de la literatura alemana, tuvo unos comienzos románticos de los que se creyó curado después de un viaje a Italia. Sin embargo, el romanticismo está latente en la totalidad de su obra.

cortas llamadas cantilenas, las cuales eran ya de origen popular. Así cada uno de aquellos poemas serían composiciones literarias de juglares que aprovechaban cantos populares de doscientos o trescientos versos, lo máximo que, según decían los románticos, podía recordar la gente iletrada.

Por este camino creyeron descubrir que hasta los poemas homéricos eran igualmente compuestos de cantilenas; Homero, caso de haber existido un poeta llamado así, según F. A. Wolff, nó había hecho más que unificar, fundiéndolos, varios poemas cortos. Las interpolaciones de los gramáticos alejandrinos en la *Ilíada* se creyeron antiguas, pero mal ajustadas con las otras cantilenas populares que utilizó el editor culto y profesional que llamamos Homero. Lo mismo se hizo con la Biblia. Herder creyó descubrir retazos de textos más antiguos en el Génesis, el Exodo y otros libros de carácter histórico del Antiguo Testamento. Confirmación de la producción colectiva y progresiva de una gran obra literaria se creyó reconocer en *Las Mil y Una Noches,* que Burton publicó por primera vez traducida al inglés, en la que ciertamente no se descubría el nombre del editor o colector que zurció las leyendas. El alma colectiva de cada pueblo tomaba cuerpo y realidad casi tangible por el folklore. Era capaz de actos y esfuerzos que creíamos propios y exclusivos de individuos, no de personas sociales. Estas ideas se avenían al concepto democrático de los románticos, estaban de acuerdo con las formas políticas del socialismo y hasta del liberalismo. Las cámaras populares, con discusiones tumultuosas sobre todo lo divino y humano y los motines de barricadas, reflejaban la voluntad nacional mejor que lo que se discurría fríamente en el gabinete de los sabios y letrados.

La humanidad entera debía tener una alma: *anima mundi,* la *Weltseele,* de Schelling. De aquí las leyes generales del lenguaje, los estudios sobre el derecho natural, sobre la evolución del derecho y las instituciones sociales. Los románticos notaban en los ciclos periódicos de la Historia una especie de proceso constructivo; Hegel metodizaba la Historia dividiéndola en flujos y reflujos regulares, como si el alma colectiva de la humanidad dispusiera el curso de los acontecimientos. El concepto medieval de la Historia, según Pablo Orosio y San Agustín, para quienes Dios tenía un plan y lo realizaba





Exterior de la casa de Goethe en Francfort e interior de la misma, adornado con utensilios de la época.

MEMORIAS Y CORRESPONDENCIAS

La exaltación del "yo" es característica esencial del mundo romántico, del ser romántico. Entre las múltiples rebeldías que arden en la hoguera del romanticismo cuenta, en primer término, la íntima rebeldía de lo subjetivo frente a lo objetivo, del individuo —el "yo"— contra el mundo en torno —los "otros"—. Por otra parte, como queda dicho, el movimiento romántico es desesperadamente literario... Dijérase, en efecto, que los grandes románticos que tan intensamente vivieron, amaron y lucharon no dejaron jamás, en medio de tantos avatares, la pluma de la mano. Y es así como, lógicamente, se ven inclinados a volcar en el papel —en los papeles— esa superabundancia de su "yo": sensaciones, sentimientos, pasiones, ideales, fervores, desesperanzas, lamentos... De aquí la proliferación de Memorias, Diarios, Recuerdos, Correspondencias, en la literatura y en la vida románticas. Cierto es que los escritores del período se retratan con frecuencia a sí mismos en sus obras de ficción —lord Byron un poco en *Childe Harold* y un mucho en *Don Juan;* George Sand, en *Lelia;* Alfredo de Musset, en la *Confesión de un hijo del siglo,* etc.—. Mas, aun así, es raro el que resiste a la tentación de quitarse el antifaz del personaje para mostrarse al lector; para mostrarse, sobre todo, a la posteridad, a cara descubierta, a alma descubierta... Son tiempos, además, de agitación y turbulencia: en Memorias y Correspondencias se relatan, asimismo, hechos trascendentes de los que los corresponsales y los memorialistas han sido, ya actores, ya espectadores, testigos presenciales: el tono intimista, el hechizo del "yo lo vi, lo sentí", presta a estos relatos interés y encanto inenarrables...

Las Memorias tienen ilustres precedentes. Y tan antiguos que se confunden con las viejas crónicas que son base de la historia. Xenofonte, Julio César, Tácito, podrían ser insignes precursores. Más cerca de nosotros, y especialmente en Francia, donde el género tuvo especial brillantez y relevantes cultivadores, destacan en los siglos XVI-XVII las *Memorias* del príncipe de Condé, las de Brantôme, del cardenal Richelieu, de Saint-Simon. Son notables algunas Memorias femeninas: las de madame Campan, en torno a María Antonieta; las de la duquesa de Abrantes y las de la reina Hortensia, que proyectan un resplandor de intimidad en la época napoleónica. El propio Napoleón, cuando suelta las armas, deja a la posteridad su *Memorial de Santa Elena.* ¿Y puede acaso darse Memoria más trascendente y sublime que el sencillo *Diario del primer viaje de Colón?* El almirante descubridor escribe como debe escribirse cuando se van a contar cosas solemnes —dice Gregorio Marañón—: "Como si la lengua fuera un instrumento escueto y anónimo del corazón".

No así, precisamente, en las Memorias del período romántico. Aquí el corazón desborda de la pluma y la lengua no es, ciertamente, "un instrumento escueto". Unos autores cuentan lo que vieron; otros, lo que sintieron; muchos, lo visto y lo sentido... Mas, por regla casi general, en unos y en otros la palabra es manantial, torrente, catarata... En las Memorias de los escritores españoles predomina más bien la actitud objetiva del espectador ante sucesos históricos o aconteceres políticos que ha presenciado o en que ha tomado parte; en las de los románticos franceses hay más lugar para el autoanálisis, la pasión, el sentimiento...

Son las Memorias de autores españoles obra de madurez —más bien de ancianidad—; quien las escribió pasó ya por la "fiebre romántica" y, curado por los años de aquella que Goethe reputó "enfermedad", contempla, no sin nostalgia, el panorama de la época en que la padecía. Figuran así, entre las mejores, los *Recuerdos de un anciano,* de Antonio Alcalá Galiano (1789-1805), político eminente, desterrado por Fernando VII, escritor elegante y ameno... Y las *Memorias de un setentón,* de Mesonero Romanos (1803-1822), cronista de Madrid y el más notable costumbrista del ochocientos español. Ni éste ni el anterior fueron estrictamente románticos; sí lo es el panorama histórico-literario que dejan a la posteridad en sus Memorias. Por su parte, Mesonero Romanos tiene en su haber romántico la fundación del "Semanario Pintoresco Español", publicación fundamental para la difusión del romanticismo en España. Aunque donde acaso pervive más sincero el romanticismo y su época sea en los *Recuerdos del tiempo viejo,* de José Zorrilla (1817-1893), que vieron la luz en 1882, gracias al interés que en su publicación puso don Eduardo Gasset, director de "El Imparcial".

También los románticos franceses, maestros en el género, publicaron sus Memorias en la ancianidad. La diferencia es que éstos... empezaron a redactarlas en plena juventud. Las fechas cantan. Sólo en 1953-54 se han publicado las de Victor Hugo (1802-1885), magno pontífice del romanticismo, mas, de las distintas partes que las integran, el *Journal* data de 1830-1848; los *Souvenirs personnels,* de 1848-1851, y los *Carnets intimes,* de 1870-71. El poeta crea temprano su espejo para mirarse en él y ve —nos deja ver— a tres hombres distintos: el mozo impetuoso, enamorado, triunfador, del *Hernani* y las *Odas y Baladas;* el maduro luchador, desterrado, un tanto resentido, de los *Cantos del crepúsculo* y *Napoleón el Pequeño;* el sereno patriarca de la *Leyenda de los siglos...*

En cuanto a Chateaubriand (1768-1848), sus espejos literarios, memorialísticos, son incontables y, sin duda, en su azarosa larga vida no dejó nunca de mirarse en ellos, pues si es cierto que redactó las *Memorias de ultratumba* en los últimos años de su existencia —la época en que diariamente visitaba a madame Récamier—, no lo es menos que al publicarse, después de su muerte, constaban de ¡doce volúmenes! Como se ha señalado ya respecto a las Memorias en el romanticismo, es evidente en éstas la preocupación por la opinión de la posteridad. Las imágenes del espejo son siempre halagadoras, magnificadas, sin duda, en gran medida, por quien se mira en él.

Paralelamente es el romanticismo la época de oro de la correspondencia. Proliferan, en efecto, los epistolarios: políticos, literarios; sobre todo, amorosos. Es ésta una de las características del tan traído y llevado "amor romántico". No se contentan los enamorados con gozar y sufrir sus pasiones: necesitan perpetuarlas, fijarlas en el papel, confiarlas..., y no sólo al ser amado. Confesarlas, vocearlas..., pues aun las cartas más íntimas no se mantienen casi nunca en la estricta intimidad. No importa que los enamorados hayan pasado la noche juntos: a la mañana siguiente se cruzan las misivas. Y no digamos en las ocasiones de viajes, ausencias, rupturas, reconciliaciones... Más adelante conocerán esas cartas los amigos. Andando el tiempo, los editores. Gracias a éstos, nosotros. Y no debe pesarnos. Amor y literatura, en el romanticismo, son cosas estrechamente atadas, fundidas... La esencia misma de la literatura romántica se condensa en algunas de esas cartas. Es significativa la frase de André Maurois cuando afirma que "las novelas de George Sand son inferiores a sus cartas".

Demasiado copiosa para transcribirla aquí, ni aun siquiera a grandes rasgos, hay, en efecto, en la correspondencia de George Sand páginas literarias magistrales, descripciones bellísimas, autoanálisis psicológicos, gritos desesperados de pasión. Los destinatarios de las cartas son diversos —Pagello, Alfredo de Musset, Federico Chopin y aun algún otro—; es uno el temperamento apasionado, la llama ardiente..., y el estilo literario que las dicta. Pues la literatura no está nunca ausente en estas misivas —"gritos del alma"— palpitantes de amor, dolor, desesperación, melancolía, afán de sacrificio, ansias de muerte. Quien más sufre, más ama, parece ser el *leit-motiv.* "Adiós, quédate o vete —dice George Sand a Alfredo de Musset, en una de sus numerosas cartas de despedida—, pero *no digas que no sufro.* No hay nada que pueda hacerme sufrir tanto..." Dos cartas del propio Musset a George Sand nos darán, en fin, un atisbo del estilo de esas delirantes correspondencias amorosas que han merecido pasar a la historia... de la literatura romántica. Dicen:

"...Dime que me das tus labios, tus dientes, tus cabellos, todo; esa cabeza que ha sido mía ¡y que me besas! ¡Oh Dios, oh Dios! Cuando pienso en ello, mi garganta se seca, mis ojos se nublan, mis

rodillas se arquean. ¡Ah, es horrible morir! ¡Es horrible, también, amar así! ¡Qué sed, ah George, que sed tengo de ti! ¡Te lo ruego, que venga esa carta! ¡Me muero, adiós!..."

No se muere de amor y el poeta galán viviría aún muchos años... para amar a otras mujeres y escribirles otras, no menos apasionadas, cartas. He aquí la última de Musset a George Sand:

"...Te mando mi último adiós, amada mía. No moriré sin haber escrito el libro sobre mí y sobre ti (sobre ti, especialmente). Juro por mi juventud y por mi genio que no crecerán sobre tu tumba más que lirios inmaculados. Con estas manos que aquí ves, escribiré tu epitafio sobre un mármol más puro que las estatuas de nuestras glorias del pasado. La posteridad repetirá nuestros nombres como los de aquellos amantes inmortales que sólo tienen uno para los dos, como Romeo y Julieta, como Abelardo y Eloísa. No se hablará jamás del uno sin hablar del otro..."

Comediantes sublimes estos amantes, no faltan en esas líneas algunos de los elementos del teatro romántico: la tumba, el epitafio, el mármol... Con ellos, la temática literaria —ese libro "que se escribirá"— y la preocupación por la posteridad de estos románticos que, si no lograron hacer del amor una obra de arte, como parece que debió de ser su designio, al menos lo intentaron, dejándonos "la imagen admirable del romántico amor —dice Ortega y Gasset—, hecho todo de alma, sin mezcla grave de cuerpo ni de espíritu".

M.L.M.

irremisiblemente, venía sustituido por la nueva concepción hegeliana de que todo ocurre según leyes de equidad que se da a sí mismo el espíritu humano. En la interpretación que los románticos daban a todas las formas de actividad no entraban todavía los factores económicos y sociales, que después aprovechó la ciencia positivista. Para los románticos, Arte, Historia, Literatura, se reducían a un nuevo misticismo.

La naturaleza y la humanidad sustituían la antigua fórmula del Creador personal y de sus agentes en la tierra. *Vox populi, vox dei*, tomado al pie de la letra, significaba que el pueblo era mejor intérprete de Dios que los reyes por derecho divino y los filósofos y eruditos.

Los únicos que tenían derecho a considerarse exponentes de la verdad absoluta eran los poetas. Estos descubrían por inspiración todos los secretos de los cielos y de la tierra. Eran los verdaderos sacerdotes y doctores de la sociedad romántica. Shelley lo enuncia en su *Defensa de la Poesía:* "Es algo divino. Poesía es a la vez centro y circunferencia del conocimiento y a ella toda ciencia debe acudir. Es raíz y flor de todos los demás sistemas del pensamiento". Novalis explicó lo mismo en el poema en prosa *Enrique de Ofterdingen*. Es una especie de autobiografía que quedó sin concluir, como la vida del propio Novalis, que fue también corta. El relato empieza con una visión en sueño que tiene Enrique: a la entrada de una caverna, junto a una fuente, ve una flor azul que se inclina sobre su cabeza. Esta flor, que Enrique después busca toda su vida, es el ideal de los románticos. "Los poetas —dice Car-



Werther y sus hermanos, con Lotte, según dibujo de Donat (Goethemuseum, Francfort). Werther es el personaje típico del romanticismo, a cuyos desgraciados amores Goethe dio forma epistolar. Su triste final tuvo amplia resonancia en la Europa romántica y posromántica.

CLASICISMO, ESTADO BURGUES Y ROMANTICISMO

El neoclasicismo surge en la segunda mitad del siglo XVIII como reacción contra el rococó. En oposición a los anteriores "renacimientos", establece la diferencia entre antigüedad griega y antigüedad romana, y se escoge a aquélla como ejemplo de clasicismo. A través de la reanudación del clasicismo antiguo se trata de hallar el camino de la producción artística absoluta.

Los puntos de contacto entre neoclasicismo y romanticismo –contemporáneos, opuestos al rococó y sintiendo la nostalgia del pasado– son abundantes, y sus fronteras se diluyen tanto en literatura como en pintura y música.

La Ilustración reconoce el estilo neoclásico como la expresión tangible de una creencia en leyes reconocibles y de valor eterno.

La burguesía revolucionaria reconoce la forma neoclásica como la expresión de las virtudes republicanas y cívicas.

La burguesía, al asumir la dirección política y cultural del estado, quiere simbolizar en este arte sus reivindicaciones.

"... por muy poco heroica que la sociedad burguesa sea, para traerla al mundo habían sido necesarios, sin embargo, el heroísmo, la abnegación, el terror, la guerra civil y las batallas de los pueblos. Y sus gladiadores encontraron en las tradiciones clásicamente severas de la República romana los ideales y las formas artísticas, las ilusiones que necesitaban para ocultarse a sí mismos el contenido burguesamente limitado de sus luchas y mantener su pasión a la altura de la gran tragedia histórica" (Karl MARX).

El arte pierde su valor específico y se convierte en enseñanza concreta e institución moral.

En la era neoclásica, la influencia de las Academias, destinadas en su origen a la propagación de las enseñanzas de las artes y a transmitir sus técnicas, es utilizada por el estado burgués para ejercer la censura y velar por la representación artística de los principios de la ética burguesa.

El artista romántico, en su camino individualista, tenderá a chocar contra el academicismo –tal es el caso de Berlioz– y representará una vía revolucionaria en el desarrollo de las artes.

ACADEMICISMO DEL SIGLO XIX

Goethe ya maduro, por H. Cristoph (Goethemuseum, Francfort).



lyle– a veces presienten la vecindad de la flor azul o la distinguen escondida en la espesura del bosque, lejos de la compañía de las gentes. Por un momento aspirarán su perfume y el alma se arrebatará en éxtasis poético al contemplarla; pero nunca podrán llegar hasta ella y poseerla." Son todavía Kant y Fichte puestos en forma de novela o de discurso.

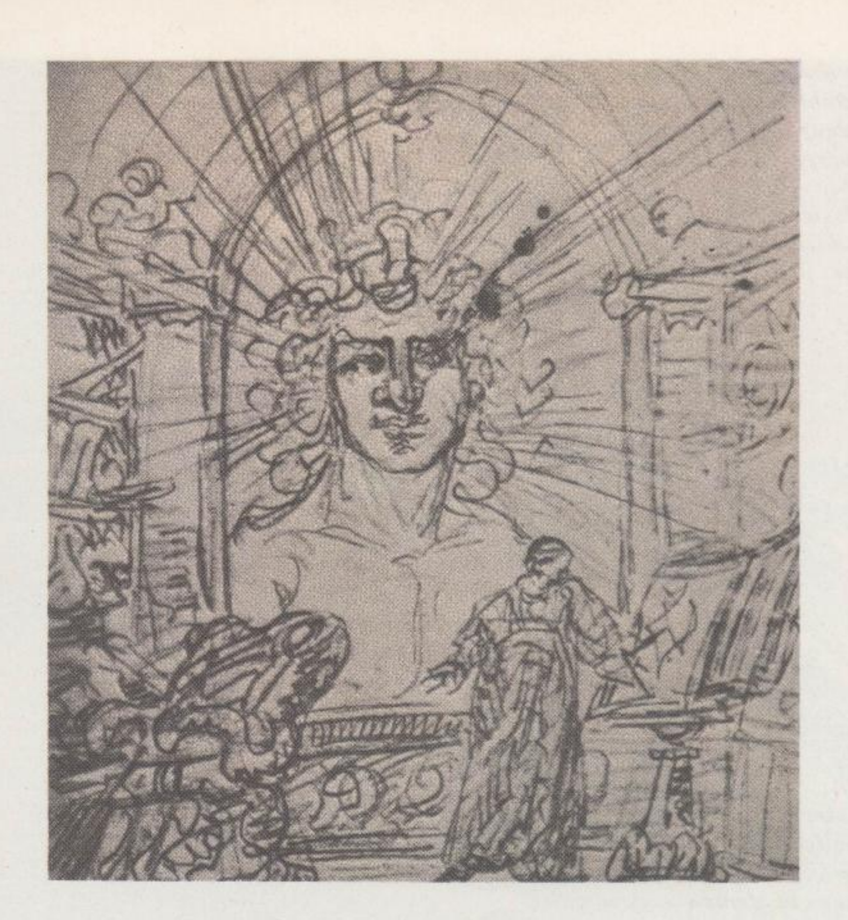
El que bautizó la nueva escuela en Alemania con el nombre de *romanticismo* y precisó su teoría fue Friedrich Schlegel, secundado por su hermano August. Según los Schlegel, el artista está por encima de toda estética, "el capricho del poeta no está sujeto a ninguna ley". Las restricciones clásicas para la composición literaria, como, por ejemplo, la ley de las tres unidades en el arte dramático, las fijadas por los tratadistas del estilo para la medida del verso y la forma obligada en cada género de poesía, eran vallas absurdas que el poeta verdaderamente inspirado no estaba obligado a respetar. Friedrich Schlegel defendía la libertad poética con argumentos de alta erudición. Había publicado un trabajo monumental sobre literatura griega, y ponía a su servicio los grandes románticos del pasado: Shakespeare y Calderón. La discusión de si *El Mágico Prodigioso*, *La Vida es Sueño*, *Hamlet*, *Otelo*, eran dignos de compararse con las tragedias griegas y aun con Corneille y Racine, fue el asunto

más debatido entre los partidarios de la escuela clásica y la romántica.

En Alemania la discusión no pasó de ser una violenta disputa de eruditos; pero en Francia la "batalla romántica" tomó caracteres de revolución social. El estreno de *Hernani*, de Victor Hugo, el año 1830, fue un acontecimiento de trascendencias políticas. "Romanticismo –decía Victor Hugo en el prólogo de *Hernani*– no es más que liberalismo en literatura... Libertad literaria es hija de libertad política... Como nuestros padres hicieron grandes hazañas (como fueron las guerras de la revolución y napoleónicas), sacándonos de antiguas formas de sociedad, ¿por qué no deberíamos nosotros tratar de salir ahora de antiguas formas de poesía? A un pueblo moderno corresponde un arte moderno. Del mismo modo que la Francia de Luis XIV produjo literatura apropiada al género monárquico, esta Francia nuestra, la de Mirabeau y Napoleón, ha de producir igualmente su literatura peculiar, personal y nacional."

El mismo Victor Hugo, pocos años después, en el prólogo de su drama *Cromwell*, precisaba más la doctrina romántica. "Luchamos por la libertad en arte contra el despotismo de sistemas, códigos y tratados de poesía. Mi método es dejarme llevar por la inspiración y cambiar de estilo si lo exige el asunto. Dogmatismo en arte es peor que en política y religión." Así, para Victor Hugo el mal romántico era la fiebre liberal. No olvidemos que se luchaba por el romanticismo en plena "era Metternich", cuando la restauración borbónica en Francia y la reacción en Alemania imponían previa censura y cohibían la expresión del sentimiento popular. Ya que no se podía ser radical en política, se era extremado en literatura. Durante la batalla romántica, para el ataque y la defensa se empleaban en Francia adjetivos estrafalarios: los académicos y conservadores eran tenderos, filisteos, horteras y burgueses; los románticos eran *rapins, poussés*, bohemios. Se dejaban crecer la barba o las melenas, se ponían chalecos colorados sólo para irritar a los burgueses. ¡Sus hazañas, por otra parte, eran aparentemente tan inocentes! Un verso como el de *Hernani*: *"Est-il minuit? Minuit bientôt"*, levantaba una tempestad de silbidos y aplausos.

Cuando ya la Edad Media pareció demasiado familiar, casi vecina, los románticos se ensañaron con tierras lejanas: el desierto, el Oriente, la India. En las novelas de Walter Scott y Victor Hugo empezamos ya a encontrar personajes orientales: en *Hans de Islandia*, son las gentes de la última Tule; en *Nuestra Señora de París*, la heroína es una muchacha gitana por lo que tiene de oriental.



El doctor Fausto invocando el espíritu de la Tierra, según dibujo del propio Goethe.

Víctor Hugo publicó un tomo entero de poesías *Orientales*, y Goethe un *Divan* oriental. España, como tierra desconocida para los románticos y casi salvaje por sus fuertes pasiones, sirvió de sustituto para la Arabia. Naturalmente, el conocimiento de estas regiones del "mundo romántico" era tan vago, que Gautier se sorprendía al viajar por España descubriendo a Hernani en país vascongado, cerca de la frontera francesa. Musset habla de la "andaluza de Barcelona". *"Avez-vous vu dans Barcelone..."* Los indios del *Atala* de Chateaubriand y los moros del *Clara Gazul* de Merimée no son mucho más ajustados a la realidad.

El romanticismo coloreó las ideas y costumbres de toda la primera mitad del siglo XIX. Para la mayoría fue sólo ligera infección; pero algunos protagonistas, *enfants du siècle*, fueron víctimas de su exaltación y pesimismo. La misma incapacidad de conseguir su ideal necesario les producía un estado de alma complejo de melancolía, duda y tristeza. Pero a pesar de sus desatinos, desórdenes, tisis, adulterios, vesanias, locuras, neurastenias y suicidios, los románticos tenían mucho más fe y entusiasmo por lo que defendían que los mentecatos profesores y académicos que los atacaban. Pretender mantener la Europa del Renacimiento, la Europa del protestantismo, del absolutismo y de la contrarreforma después de las críti-

Manuscrito de la "Oda al ruiseñor", de John Keats (Museo de Cambridge), poeta romántico inglés que residió en Roma, adonde había ido para curar su tuberculosis. Es el más intelectual y clásico de los escritores ingleses de la época.

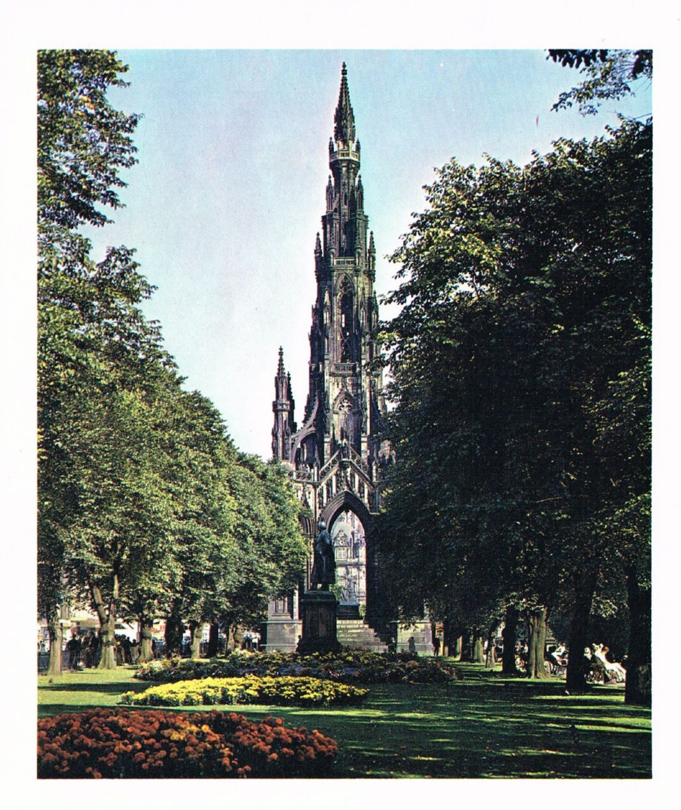


Samuel Coleridge (National Portrait Gallery, Londres) a los 23 años, uno de los iniciadores, por lo demás muy exagerado, del romanticismo inglés.

cas de Voltaire, Rousseau, Berkeley, Hume y finalmente Kant, era mayor locura que la de los románticos. Prueba de ello es que no queda ninguna obra de arte y de literatura de los retardatarios del siglo XIX que merezca ser conservada. En cambio, son innumerables las obras románticas que todavía leemos con gusto y que sin duda pasarán a la posteridad como manifestaciones características de la época. Leemos todavía el *Werther,* de Goethe, novela de un suicidio por amor; ciertas novelas de Walter Scott y de Victor Hugo, disparatadas, pero leales y sentidas; leemos los poemas de Shelley y Keats, sincera expresión de la sensibilidad superconsciente de los mejores románticos; conservamos interés por las baladas de Schiller, Uhland, Heine, y hasta algunos dramas románticos, como *Los bandidos,* de Schiller, se representan todavía en público.

En Inglaterra el romanticismo empezó con Coleridge y Wordsworth decididamente exagerado. Ya no podía ser más extremado de lo que fue con Coleridge, de manera que el romanticismo inglés, en lugar de ir avanzando *in crescendo,* se hizo sobrio, casi helénico en Keats, y razonable, aunque con razones violentas, en Byron y Shelley. Coleridge, el precursor, va aún más allá que Novalis: declara que la verdadera poesía o inspiración ha de ser resultado de la embriaguez y el sueño. Sus grandes obras, *Cristabel, Kublai Kan* y el *Mariner,* se le revelaron, según cuenta él mismo, en el estado de alucinación que le producía el opio que acostumbraba tomar. Sin embargo, los versos muestran una coordinación de pensamiento y una exactitud de lenguaje que contrastan sorprendentemente con la extraordinaria atmósfera que envuelve el conjunto.

Shelley gime, grita, suplica con nobleza y dignidad, empleando sólo razonamientos de hombre o más que de hombre, pero siempre sereno. Con él y Byron el romanticismo ha encontrado su cauce. Byron, sin proponérselo, nos dejó en el *Childe Harold* la verdadera epopeya de la Europa romántica. *Childe Harold* es un viajero inglés, sin rumbo fijo, como el propio Byron. Visita a España convaleciente de las guerras napoleónicas, contempla el campo de batalla de Waterloo, viaja por el Rin, Italia y Grecia, admira sus monumentos y paisajes. En las estrofas de *Childe Harold* el personaje viajero se va eclipsando, y el panorama del fondo, esto es, Europa, va tomando cuerpo, relieve y pasión y acaba por ser el verdadero protagonista. Europa se manifiesta como una heroína de tragedia milenaria; las montañas, lagos, ríos y ciudades de *Childe Harold* son el escenario y los actores de una acción cuyos actos son los siglos de su historia.

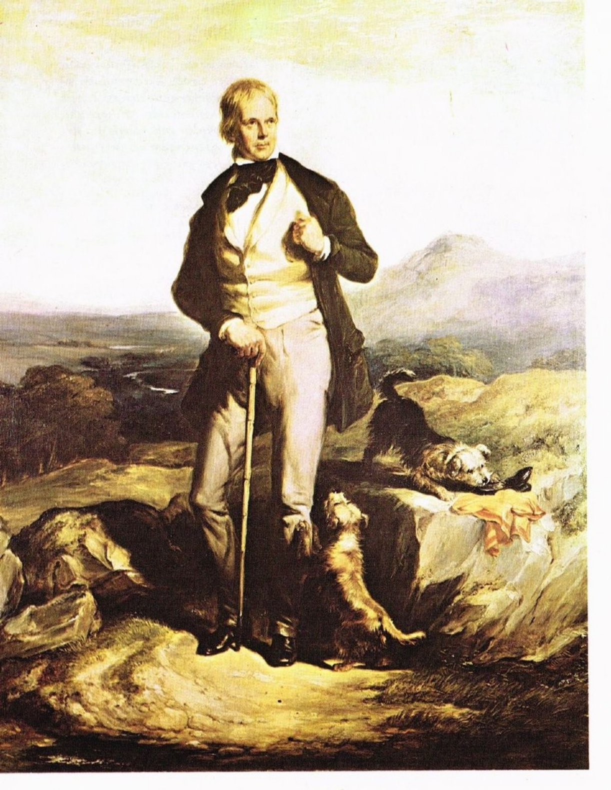


Monumento en Edimburgo a Walter Scott. Este gran escritor escocés, muchas de cuyas obras se leen aún con agrado, es un típico representante del romántico que busca en el pasado temas para su inspiración.

Sobre el suelo empapado de sangre de la Europa posnapoleónica los románticos se agitan alucinados en busca de la flor azul. Algunos la encuentran y, aspirando su perfume, recobran el conocimiento normal y equilibrado. El ejemplo más excelso de esta superación, después de haber pasado por la fragua romántica, es Goethe. Su influencia dura todavía. Goethe, nacido en Francfort a mediados del siglo XVIII, empezó romántico; durante su juventud, estudiando, viajando y escribiendo pasó por el período de *Sturm und Drang* (tempestad y pasión), pero le corrigió un viaje a Italia y la contemplación-estudio de la naturaleza. "Abrazado a su seno, siento que llega sangre nueva." Se rejuveneció con la edad porque se inmortali-

EL POLIVALENTE ROMANTICISMO

ROMANTICISMO	ROMANTICISMO
Orientado a la restauración de los valores tradicionales. Exaltación de lo nacional. Nostalgia de la Edad Media.	Liberal y revolucionario, partiendo de la Enciclopedia. Subjetivismo. Cultura nueva.
WALTER SCOTT	LORD BYRON
RENE DE CHATEAUBRIAND	VICTOR HUGO
ALESSANDRO MANZONI	GIACOMO LEOPARDI
JOSE ZORRILLA	JOSE DE ESPRONCEDA

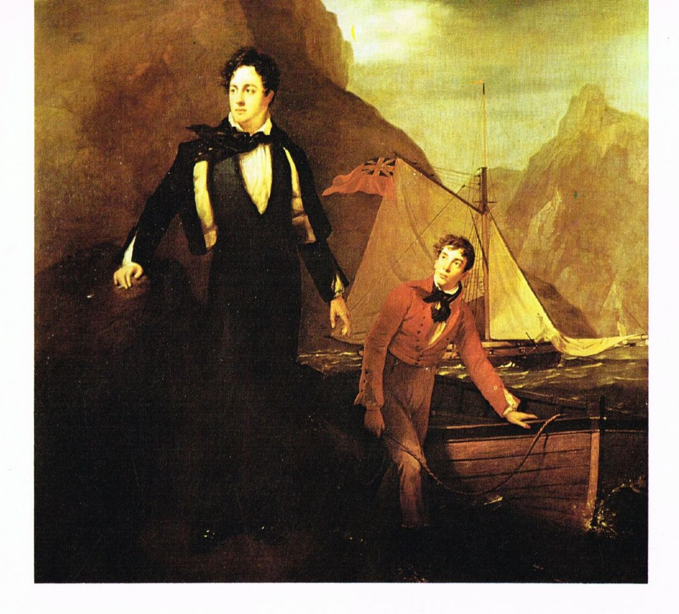


Walter Scott, por W. Allan (Galería Nacional Escocesa, Edimburgo).

zó; no es de esta época ni de su época; quiere ser y es el ciudadano eterno del mundo, el hombre-tipo, contemporáneo de todos los tiempos y ciudadano de todos los países. Sin embargo, esta superación al tiempo y a su patria es todavía algo romántica. Su admiración por Napoleón, y viceversa, parece confirmarlo. Napoleón, al recibir su visita en Erfurt en el año 1808, le saludó diciendo: *"Voilà un homme!"*.

Pero el hombre o el superhombre que pretendía ser Goethe tenía que ser un hombre también actual, esto es, romántico. Murió sin haberse curado completamente del romanticismo, que consideraba una enfermedad. Sus últimas obras, el *Segundo Fausto* y los *Años de viaje de Wilhelm Meister,* están pobladas de personajes románticos. Del *Fausto* ni hay que hablar; la propia Elena sucumbe al hechizo de Fausto, y nace Euforión, que no es otro que lord Byron. Fausto, en la segunda parte del drama, se impone trabajos y reformas como los que proponía Saint-Simon. Mefistófeles y Fausto, con sus diques y terrenos recobrados al mar, presagian a Lesseps y otros sansimonianos. En el *Wilhelm Meister* los personajes forman una asociación o compañía para irse a establecer en sociedad ideal a América, como los discípulos de Fourier, Owens y otros socialistas románticos. La religión de Goethe no es un panteísmo cristiano, como la de Shelley, que con su respeto a la naturaleza se confesaba incapaz de pisar ninguna criatura viviente, aunque fuera un simple insecto; es la religión del Hombre, hecho dios por el conocimiento.

Goethe se interesó por la ciencia semimística de Lavater, que creía descubrir el carácter en la fisonomía. Siente un deseo de lanzarse por los campos de las constelaciones, repetir el viaje que hacen Fausto y Mefistófeles a la región de las Madres –los demiurgos de donde derivan los objetos individuales–. Las Madres están en el éter, en la soledad y el vacío. *"Die Mütter, die Mütter–'s flingt so wunderlich."* Menos remotas están las estrellas que contempla Wilhelm Meister en el observatorio de la astrólogaastrónoma Macaria. La contemplación de los astros en el observatorio hace exclamar a Goethe: "¿Qué soy yo comparado con el Todo? ¿Cómo puedo permanecer delante de El y en medio de El? ¿Qué es el hombre en el centro del infinito?" Aun así, la respuesta no es difícil para Goethe: "Hay un universo dentro de ti", con sus atracciones, sus órbitas, sus constelaciones, y el macrocosmos sugiere en seguida un microcosmos. Goethe reconoce que el alma humana es el centro del universo y el individuo el eje alrededor del cual giran las esferas. El, Goethe, percibe el universo a la vez como algo extraño y como extensión de sí mismo; el espíritu del mundo, *Erdgeist,* conversa con Fausto, ajeno al hombre que lo ha evocado; pero cuando Goethe –que es un Fausto que ya ha bebido el filtro de Spinoza– se halla en lo alto de los montes rodeado de naturaleza, entonces él ya es el *Erdgeist,* siente dentro del pecho la llama que no sólo le anima a él personalmente, sino que anima todas las demás cosas. No es él parte de la naturaleza, sino que la naturaleza es consecuencia y extensión de él: poeta, filósofo, actor y espectador al mismo tiempo. El deliquio, la ambición de Novalis se ha realizado; poesía es realidad. Goethe es la justificación de Fichte, para quien la única realidad eran las ideas. Sólo que para Goethe no hay distinción en-

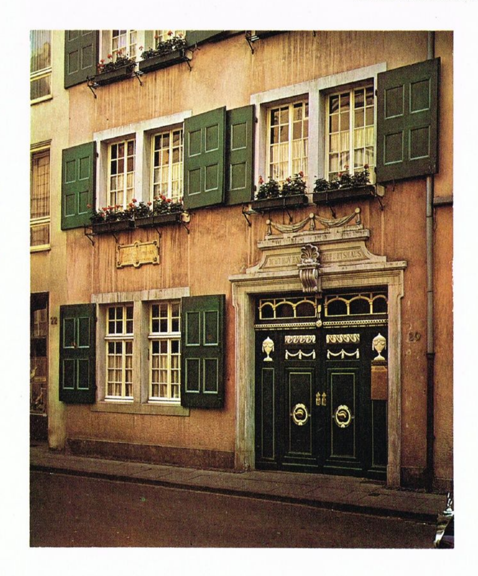


Lord Byron descendiendo de un buque, por G. Saunders (Castillo de Windsor). Lord Byron, poeta romántico en sus versos y en su vida, nos ha dejado en su obra "Childe Harold" una epopeya de la Europa romántica.

Casa en Bonn (Alemania) donde nació Beethoven.

tre lo real y lo ideal: "¿Ideal, ideal? ¡La realidad; he aquí lo ideal!"

Desde otra cumbre romántica, Goethe observa los fenómenos naturales, pero no para descubrir leyes del universo, sino para encontrar confirmación de principios y teorías que ha intuido anticipadamente. No acude a la experimentación para comprobarlos; la poca atención concedida al experimento distingue a los románticos de los estudiosos de la época siguiente, de ciencia positivista. Goethe no puede consentir que la naturaleza, que empleó un hueso intermaxilar para engastar la dentadura de los animales superiores, no lo emplee en el esqueleto humano; a *priori* debe de existir, porque la naturaleza, divinamente sabia, no puede producir aberraciones. Goethe se preocupa de este hueso intermaxilar y lo descubre en el feto. El placer que le proporciona este descubrimiento no tiene límites. Escribe a Herder: "No he descubierto oro ni plata, sino algo más precioso: el *os intermaxillare* en el hombre". Confirma su idea de que bajo una apariencia de multiplicidad la vida reúne los seres en una gran unidad. Así, por este camino de intuición a deducción, Goethe cree descubrir que el cráneo está formado por varias vértebras que se han especializado hasta cambiar



ALGUNOS VALORES FUNDAMENTALES DE LA LITERATURA ROMANTICA

(A, alemán; E, español; F, francés; I, inglés; It, italiano; R, ruso)

1736-1796	James MACPHERSON	(I)	1785-1873	Alessandro MANZONI	(It)
1749-1832	Johann W. GOETHE	(A)	1786-1859	Wilhelm GRIMM	(A)
1757-1827	William Blake	(I)	1787-1862	Francisco Martínez de la Rosa	(E)
1759-1805	Johann Ch. F. SCHILLER	(A)	1788-1824	George Gordon BYRON	(I)
1766-1817	Madame de STAËL	(F)	1790-1869	Alphonse de LAMARTINE	(F)
1766-1822	E. T. A. Hoffmann	(A)	1791-1865	Duque de RIVAS	(E)
1767-1845	August W. von SCHLEGEL	(A)	1792-1822	Percy B. SHELLEY	(I)
1768-1848	René de CHATEAUBRIAND	(F)	1795-1821	John KEATS	(I)
1770-1843	Johann Ch. F. HÖLDERLIN	(A)	1797-1863	Alfred de VIGNY	(F)
1770-1850	William WORDSWORTH	(I)	1798-1837	Giacomo LEOPARDI	(It)
1771-1832	Sir Walter SCOTT	(I)	1799-1837	Alexander PUSCHKIN	(R)
1772-1801	NOVALIS	(A)	1802-1885	Victor HUGO	(F)
1772-1829	Friedrich von Schlegel	(A)	1806-1880	Juan E. Hartzenbusch	(E)
1772-1834	Samuel T. COLERIDGE	(I)	1808-1842	José de Espronceda	(E)
1773-1853	Johann Ludwig Tieck	(A)	1808-1855	Gérard de Nerval	(F)
1775-1817	Jane Austen	(I)	1809-1837	Mariano José de Larra	(E)
1777-1811	Heinrich von KLEIST	(A)	1809-1852	Nicolás GOGOL	(R)
1785-1863	Jakob GRIMM	(A)	1810-1857	Alfred de MUSSET	(F)

Ludwig van Beethoven, por E. J. Hähnel (Galería de Arte Moderno, Dresde). Este músico alemán contribuyó, con Haydn, a elevar el "concerto grosso" a un nuevo tipo de sinfonía y fue de los primeros en expresar sentimientos personales con la música.



de forma y estructura. Llevado por la misma idea de la unidad original de la forma, Goethe concibe las plantas como compuestas en principio sólo de hojas. Algunas hojas, especializándose, se metamorfosearon en pétalos, otras en cotiledones, pistilos; pero el órgano primordial de la *Ur-Pflanze* o preplanta siempre es la hoja. ¿Esto es ciencia o simplemente estímulo para la ciencia? Podemos afirmar que es ciencia, sólo que no es ciencia pura, sino más bien ciencia romántica.

El concepto de la metamorfosis de los elementos constitutivos de un ser vivo –que del animal o planta tipo se transforman para crear la multitud de las especies– se ha interpretado como una anticipación de la teoría de la evolución. No hay tal. Era una idea conforme con el espíritu de la época; analogías que eran puras coincidencias se tomaban como pruebas de unidad e igualdad. Oken, por ejemplo, cree que los organismos todos están formados de órganos vegetales (*pflanzische*: intestinos, venas, glándulas) y animales (*thierische*: huesos, músculos y nervios). Además, Goethe no trató de explicar el mecanismo de la metamorfosis con las ideas de la lucha por la existencia y herencia de caracteres adquiridos que Darwin introdujo en su sistema. Para Goethe, la naturaleza tiene, además de unidad, un sentido de continuidad; el *natura non fecit saltum,* que hoy no parece muy importante ni seguro, era una gran novedad en aquella época. "La naturaleza puede producir todo lo que desea por un proceso de gradual transformación." Lo que es interesante en esta frase de Goethe no es, por cierto, la idea del desarrollo progresivo de los elementos tipos, sino la creencia, la fe



Ilustración de "Das Dreimälderlhaus", opereta con música de Schubert, compositor que creó innumerables "lieder" con letras de los poetas románticos.

Federico Chopin, por Delacroix (Museo del Louvre, París). En el retrato de este músico, Delacroix, pintor romántico enamorado de lo exótico y misterioso, supo representar la realidad del genio atormentado por la enfermedad.

de que la naturaleza obra según el impulso de tranformación con persistencia metódica, sucesiva, casi reflexiva, si se nos permite el adjetivo.

El romanticismo confirma por lo menos que la humanidad consigue sus mayores triunfos por las vías más absurdas. Es posible que Blake tuviera razón al decir que hay que progresar por excesos. Sin la fiebre romántica *(romantische Krankheit)* no se hubieran producido las novelas de Hugo, el *Childe Harold,* el *Fausto* y el *Wilhelm Meister*.

Careceríamos de la música romántica. Esta puede decirse que empieza con Beethoven, seguido de Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt...

Beethoven nació en 1770 en Bonn, cerca de Colonia, de familia pobre y desgraciada. Su padre, bebedor, y su madre, incapaz de transformar al marido, no parecían presagiar aquel genio extraordinario que tanto consuelo y tanto placer había de proporcionar a la humanidad con sus composiciones. Beethoven no tuvo maestro, por lo menos nadie que mereciera el nombre de tal. Depende en cierto modo de Haydn, que poco antes había transformado el llamado *concerto grosso* en el tipo nuevo de la sinfonía. Pero Beethoven lo elevó a una altura que hizo ol-





Cartuja de Valldemosa (Mallorca) en la que el músico Chopin pasó una temporada en compañía de su amante "George Sand".

vidar los derechos que tenía Haydn a su invención. En lugar del indispensable *minuetto,* bailable que por necesidad tenía que ser frívolo, introdujo en la sinfonía el llamado *scherzo.* Así y todo, algunas veces la música de Beethoven, como toda la música romántica, se resiente algo de la sujeción a los tipos preestablecidos de sonata o sinfonía, con sus partes equilibradas de seriedad y gracia, sentimiento y movimientos, impuestas por las conveniencias de la sociedad artificiosa que los pagaba y gustaba. No olvidemos que un compositor, sobre todo de música sinfónica, no puede prescindir de ejecutantes, y éstos presuponen empresarios, directores, *Kappelmeister,* patronos o mecenas y hasta público, y Beethoven escribía para el público aristocrático de Alemania y Austria y en aquel prolongado período que hemos dado en llamar "era de Metternich".

A pesar de los convencionalismos impuestos por sus contemporáneos, Beethoven se elevó a una altura que lo hace, como a Goethe, inmortal y universal. Hay que reconocer que era más fácil lograr esta generalización con un drama como *Fausto* que manteniéndose estrictamente dentro de los principios establecidos por la rutina de los músicos de su época. En *scherzos* y *andantes* casi bailables, Beethoven nos comunica eternas sensaciones; el idealismo infinito estalla a veces en el transcurso del tiempo acompasado, rítmico, de *adagio.* Beethoven hace asomar la tragedia por los intersticios de un tema casi popular; cuando nos creemos sólo balanceados con frases melódicas que parecen de inocente belleza, las interrumpe para sacudirnos con gritos de pasión. El alma romántica se rebela contra todo dogma y autoridad, y la que creíamos domesticada y sociable se quita la máscara y la peluca y reaparece trágicamente humana. ¡Otra vez el *Erdgeist,* otra vez el espíritu, única explicación del macrocosmos y el microcosmos! Beethoven no teorizó su conducta ni su estilo: las pocas frases que nos dejó escritas revelando sus ideas, en cartas o en pensamientos sueltos de libro de memorias, son testimonio de su sinceridad y elevación, pero no pueden emplearse para formular principios de estética, como los de Goethe. Beethoven se parece más a Miguel Ángel; estaba demasiado ocupado en producir su obra para entretenerse en criticarla y criticar las de los demás. Tiene, con todo, frases de admiración para Haendel, Haydn, Bach y Mozart, pero aprecia igualmente la trascendencia de su propia producción.

La música empezó con Beethoven a expresar sentimientos personales, individuales, que acaso sea el único sistema de expresar lo que es general. Antes de la aparición del gran artista la música era como un compuesto de formas, algo geométrico, que podría ser bellísimo, pero que raramente conseguía transmitir lo más íntimo del transido corazón.

Schubert, nacido en 1797, murió sólo un año después de Beethoven, en 1828. Desplegó un gusto exquisito armonizando antiguos *lieder,* o cantos populares alemanes, y creando otros nuevos con letra de baladas de Goethe y otros poetas románticos. Melódico, inspirado, se apartó todavía más que Beethoven de las antiguas tradiciones del contrapunto y la música polifónica. La dirección de Schubert fue seguida por Schumann, tremendamente alemán, y acaso el más estimado de los músicos por los teutones. ¡Cuánta satisfacción de la más alta categoría han llegado a producir los *lieder* de Schumann aun a los que no son de su raza! Tienen, además del genio alemán, lo que todos los hombres tienen de común: la nostalgia romántica por lo desconocido e invisible.

¡Más aún Chopin! Polonés y melancólico, como buen tuberculoso, nos comunica con la música algo que es más que musical: el deseo –el eterno deseo, la canción de lo que es pidiendo lo que no se puede ser–. La música de Chopin a menudo se transforma en diálogo; representa en música lo que los diálogos de Shelley en poesía. Dos almas acongojadas se piden una a otra la explicación de lo que sufren y de lo que gozan, sobre todo por amor. Mendelssohn, nacido en 1809 como Chopin y muerto casi al mismo tiempo, en 1847, reveló la precocidad y aplicación frecuentes en los judíos. Es digno de reputación por obras como su sinfonía del *Sueño de una noche de verano,* pero acaso el mayor agradecimiento de la posteridad para Mendelssohn provendrá de haber descubierto y publicado la mayor parte de las obras de Bach, que yacían olvidadas.

El instrumento preferido por los músicos de la época romántica es el piano, que acababa de perfeccionar Sebastien Erard. Beethoven fue el primero que escribió para piano solo; Chopin ya no escribió más que para piano, y Liszt desarrolló la técnica de pianista hasta hacer un arte de la simple ejecución. Puede decirse que son todavía músicos románticos Wagner y Brahms, que por

Lectura por Zorrilla de una de sus obras en el taller de Esquivel (Museo de Arte Moderno, Madrid). El más musical de los poetas románticos españoles aparece aquí rodeado de los literatos coetáneos, por lo que este cuadro se llama también "Los poetas contemporáneos".



EL CLASICISMO DE GOETHE Y SCHILLER
(datos de G. LUKACS)

La división capitalista del trabajo rompe la acción recíproca inmediata de las evoluciones del capitalismo y del arte y destruye así la influencia productiva de las exigencias del público, de las condiciones generales de la capacidad de recepción, de la preparación social de la materia poética, de la determinación social de los géneros.

← Tendencia al oscurecimiento general de los problemas de la forma literaria y oscilación del arte entre un realismo empírico servil y un idealismo fantástico y amanerado.

→ ROMANTICISMO

↑ Goethe y Schiller buscan la solución de estas dificultades en el estudio de las leyes formales del arte antiguo como leyes del arte en general.

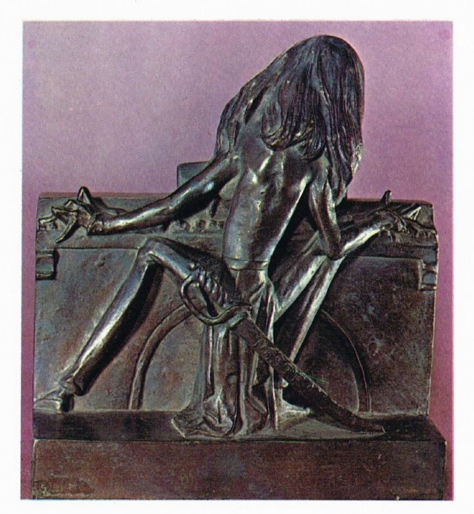
Pero la búsqueda de la forma no es sólo esto, porque el concepto de forma con el que trabajan Goethe y Schiller va estrechamente ligado a los problemas decisivos del contenido.

Goethe y Schiller aprenden de los griegos primordialmente no sólo peculiaridades formales especiales (frecuente adquisición de los clásicos franceses del XVIII), sino la ley artística fundamental:

- Que toda obra de arte ha de expresar de manera clara y necesaria las determinaciones esenciales de su objeto.
- Que el arte no ha de perderse en detalles que no tienen relación con estas determinaciones esenciales.
- Que han de expresarse estas determinaciones totalmente y en su exacta relación.
- Que toda falta de claridad, toda arbitrariedad subjetiva en la expresión de estas determinaciones, son fatales para el arte.

El carácter específico de los diferentes géneros se deduce de estas leyes fundamentales.

Liszt, por Dantan (Museo Carnavalet, París). El afán de Liszt por el virtuosismo en el piano le llevó a conseguir una agilidad que fue, y continúa siendo por la dificultad de sus partituras, admiración de los amantes de la música.



su influencia en las postrimerías del siglo tendremos que incluir en otro capítulo. En realidad, puede decirse que la música se ha mantenido romántica hasta principios del siglo actual.

El romanticismo en las artes plásticas no tuvo las consecuencias que resultaron de su acción en poesía y en música. En arquitectura se produjo un renacimiento del estilo gótico, que tuvo por principal paladín al francés Viollet-le-Duc, quien proclamaba su carácter racional, fundado esencialmente en necesidades constructivas, y hallaba su belleza, que en literatura habían ensalzado Chateaubriand y Victor Hugo, en la lógica adaptación de las formas de los empujes y resistencias del edificio. Pero en la práctica sus resultados sólo en raras ocasiones eran acertados y nunca o casi nunca originales y bellos. Asombra la poca capacidad de creación de los arquitectos románticos. Lo mismo podríamos decir de la escultura.

En pintura se hicieron intentos afortunados de desembarazarse de las fórmulas y convencionalismos académicos. Por de pronto, los pintores se apropiaron de los mismos asuntos nuevos que descubrían los poetas.



Representación actual de "Don Juan Tenorio", de Zorrilla, obra en que se dan todos los requisitos del drama romántico (duelos, aparecidos, escena del cementerio, etc.).

Ya no pintaron más héroes clásicos, ninfas y dioses olímpicos, sino personajes de Shakespeare, de Dante y de las leyendas épicas. Se multiplicaron las odaliscas, árabes del desierto, naufragios, matanzas, duelos, cruzados, castillos y ruinas. Todo esto, naturalmente, no era más que excusa para manifestar el sentimiento; los cuadros de esta época rebosan de intención y a menudo tratan de ser perversos. Pero no llegan a manifestar con formas y color los excesos de pasión que declaran la poesía y la música románticas. En realidad, los pintores románticos no encontraron la manera de expresarse románticamente. Sólo Delacroix, el jefe de la escuela francesa de pintura en esta época, consigue a veces con entonaciones de fuego, iris y esmalte transportarnos a una región donde el color también es irreal y fantástico. Su *Sardanápalo,* del Louvre, es un tapiz de matices extraordinarios y raros. Pero a menudo enoja la teatralidad de las composiciones, y los románticos, más en pintura que en literatura, se separan del universo real sin tener a donde ir; refutan lo práctico y presente para proponer lo vacío y lo absurdo. Hay momentos en que el observador imparcial de una edad ya lejana de la romántica, como es la presente, se siente con derecho a ser hortera y filisteo.

Así, mientras en musica vivimos todavía de la época romántica –la mitad de los programas de nuestros conciertos se componen de piezas de Beethoven, Haydn, Schumann, Schubert y Chopin–, en pintura el romanticismo ha sido remplazado sucesivamente por el naturalismo, el impresionismo y las más recientes tendencias abstractas, que, como reacción a las anteriores, han alcanzado una inesperada fortuna. Sin embargo, el desdén y el disgusto con que se discutió el romanticismo a la caída del Segundo Imperio napoleónico no está justificado, pues no puede negarse la valía de las pinturas de Delacroix, Géricault, etc., ni de las mejores obras literarias románticas. En algunos países, como España y Polonia, lo único que cuenta del siglo XIX son las pocas novelas que no se mantienen dentro de los preceptos clásicos. Espronceda en España es lo más inspirado que se encuentra en poesía.

Hay que considerar además que el romanticismo es un fenómeno universal, casi inevitable en el proceso histórico de todas las culturas. Hay un momento en que no se puede continuar pensando razonablemente y el artista, sea pintor, poeta o músico, se desentiende de lo que ha servido de norma para una escuela. Entonces todos los ramos de actividad del espíritu se contagian de esta que hemos denominado al empezar enfermedad estética. La historia de mediados del siglo XIX está contaminada de romanticismo. ¿Qué sería la historia moderna sin el precedente de Renan y Thierry, Michelet y hasta Lamartine?

BIBLIOGRAFIA

Allison Peers, E.	*Historia del movimiento romántico español,* Madrid, 1954 (2 vols.)
Béguin, A.	*El alma romántica y el sueño,* México, 1954.
Bowra, C. M.	*The romantic imagination,* Londres, 1950.
Brion, M.	*L'art romantique,* París, 1963.
Clark, K. M.	*The gothic revival. An essay in the history of taste,* Londres, 1950.
De Keyser, E.	*L'Occident romantique, 1789-1850,* Ginebra, 1965.
Díaz-Plaja, G.	*Introducción al estudio del Romanticismo español,* Madrid, 1942.
Einstein, A.	*La musique romantique,* París, 1959.
Farinelli, A.	*Il Romanticismo nel mondo latino,* Turín, 1927.
García Mercadal, J.	*Historia del romanticismo en España,* Madrid, 1943.
Jensen, Ch.	*L'évolution du Romantisme,* Ginebra, 1959.
Locker, M.	*Les romantiques: Allemagne, Angleterre, France,* París, 1964.
Van Tieghem, P.	*Le Préromantisme,* París, 1924-1930 (2 vols.). *La era romántica. El Romanticismo en la literatura europea,* México, 1958.



Casa en que vivió Espronceda (al fondo) en la calle de Cisneros, de Almería. José Leonardo de Espronceda representa en España el espíritu rebelde del romanticismo, a lo Lord Byron, con toda la exageración y genialidad que ello implica.